This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

✓
~~163 b. 8~~
h
~~EA 188 A. 22~~

REP. G. 3749

Deutsche Poetik.

Von

Werner Hahn.

Berlin.

Verlag von Wilhelm Hertz.
(Besser'sche Buchhandlung.)

1879.

16316

LIBRARY OF THE TAYLOR INSTITUTION
UNIVERSITY
28 JAN. 19
OF OXFORD

Vorrede.

Das vorliegende Werk ist in derselben Absicht geschrieben, wie die von mir bearbeitete und in demselben Verlage erschienene „Geschichte der poetischen Literatur der Deutschen“ (Berlin, Wilhelm Hertz, neunte Auflage 1879). In allgemein verständlicher Weise soll eine Einführung in das System der Begriffe und Gedanken, welche die Poesie betreffen, bewirkt werden. Besonders ist darauf Rücksicht genommen, daß den Schulen ein brauchbares Lehrmittel für den Unterricht geboten werde. Für diesen letzteren Zweck namentlich sind Umfang und Abgrenzung des Stoffes im Ganzen und Einzelnen, Zahl und Auswahl der Beispiele, vor Allem aber Ton und Stil der Darstellung berechnet worden.

Die Darstellung zeigt neben einander zwei sehr verschiedene Bestandtheile: die Erklärungs- und Lehrsätze zu Anfang jedes Paragraphen, — sie sind so kurz und genau bemessen, daß, ohne die Richtigkeit des Gedankens aufzuheben, kaum ein Wort geändert werden kann; sie werden in der Schule möglichst Wort für Wort eingeprägt werden müssen; und die erläuternden und begründenden Ausführungen, die daran geknüpft sind, — sie bewegen sich freier, greifen zu dem Lehrmittel der Vergleiche und erstrecken sich über den Zusammenhang des gerade Behandelten mit nachbarlichen Gebieten; sie werden in der Schule als Mittel und Stoff, die Aneignung größerer Gedankengänge und deren Wiedergabe in eigenen Worten der heranwachsenden Jugend aufzugeben, benutzt werden können. —

Der Unterricht in der Poetik gilt sachgemäß als ein Theil des Unterrichtes im Deutschen. Werth und Bedeutung der Disciplin aber sind hiemit nicht vollständig bezeichnet. Im Gegentheile, man könnte fragen, was es Allgemeineres und Weiteres, auch was es Schwierigeres und Höheres giebt als Vieles von dem, was unmittelbar im Gebiete der Poetik liegt: Zergliederung der Vorgänge in Seele und Geist; Erkenntniß des Wesens, das, wie die Poesie, in unlösbarem Zusammenhange mit Gott, Religion, mit allen unvergänglichen Gütern des Lebens, mit Vaterland, Tugend, Freundschaft, steht!

Für einen Lehrgegenstand solcher Bedeutung biete die Schule wohlgeordnete und reichliche Gelegenheit! Mindestens zwei Schulklassen, jede mit einem doppelten Semesterkursus, seien für ihn bestimmt: die untere Klasse, in der das Aeußere und Kleine, zuerst die Lehre vom Rhythmus und Reim, dann die von den Figuren und Tropen; und die obere, in der das Zusammenfassende und Innere, zuerst die Lehre von dem Verhältnisse der Künste unter einander, dann die von der poetischen Disposition, Idee und den Gattungen durchgenommen wird.

Der Unterricht in der Poetik soll sich als Vorbereitung und Sicherstellung theils der höchsten Disciplinen, die auf Schulen gelehrt werden, theils der höchsten Güter, die dem Leben von der Schule zu Theil werden sollen, erweisen. Was jenes betrifft, so sind es namentlich Psychologie und Logik, die eine unmittelbare Vorbereitung von der Poetik empfangen: sowohl im Allgemeinen

durch Uebung der Verstandeskraft, die zum Erfassen so abstrakter Begriffe und Gedanken, wie der in der Poetik, erforderlich ist; wie auch insbesondere durch vieles Einzelne, das die Poetik mit jenen Wissenschaften gemein hat. Die Unterscheidung z. B. von Seele und Geist spiegelt sich in dem Gattungsgegensatze lyrisch und didaktisch wieder; logische Kategorien, wie die des Gegensatzes, der Steigerung und Verallgemeinerung bilden den Unterscheidungsgrund zwischen den rhetorischen Figuren; Stufen der Denkthätigkeit, wie die vom Erfahrungssatze zur folgernden Erkenntniß und Begriffsauffassung, prägen sich in dem Unterschiede zwischen Fabel, Parabel und Allegorie aus ꝛc. Und was das Andere betrifft, die Bildung, die jeder Mensch von der Schule für's Leben mitnehmen soll, so wird Niemand die Selbständigkeit des Denkens über Gegenstände der Poesie, die Sicherheit des Urtheils über Gutes und Schlechtes auf diesem Gebiete, gering anschlagen. —

Die Ausstattung des Buches mit Beispielen ist in den verschiedenen Abschnitten mit verschiedenem Maße besorgt: am reichsten in dem Abschnitte vom Rhythmus und Reim und in dem von den Figuren und Tropen. Es handelt sich hier um Einzelnes und Kleines, dessen Aufsuchen in den Quellen oder Sammelwerken umständlich und schwierig wäre. In allen anderen Abschnitten sind die Beispiele theils auf das beschränkt, was sich in kleinerem Umfange geben läßt, theils auf minder Bekanntes und minder leicht Zugängliches. Für die Beispiele, die aus den Poesien der Edda herbeigezogen sind, habe ich den Wortlaut der von mir besorgten Uebertragung benutzt. (Edda, Lieder germanischer Götterſage. Berlin, Haude- und Spener'sche Buchhandlung, 1872.) —

„Deutsche Poetik" ist der Titel des vorliegenden Buches. Und gewiß, es gereicht mir zur Freude, ja zu einem besonderen Stolze, daß es diesem Titel gemäß auch durchgeführt werden konnte, daß alle Formen, Gattungen und Charaktere unter Bezugnahme auf deutsche Dichtwerke sich vollkommen erklären ließen. Welch Geist der Größe und Kraft, der Feinheit und Manigfaltigkeit, der Erhabenheit und Innigkeit spricht aus ihnen!

Nicht so ist das Deutsche hervorgehoben, daß Einseitigkeit oder gar Ungerechtigkeit gegen die Literatur anderer Völker damit verbunden wäre. Im Gegentheil, je nach dem Maße des Einflusses auf die Entwicklung der Deutschen sind auch die Poesien anderer Völker erwähnt und gewürdigt worden. Namentlich sind die Poesien der Griechen an verschiedenen Stellen neben und über denen der Deutschen behandelt.

Die vorliegende Poetik nimmt als Schulbuch zu den bisher in Schulen angewandten Lehrbüchern eine ähnliche Stellung ein, wie die 1860 in erster Auflage erschienene „Geschichte der poetischen Literatur" zu den damals ausschließlich angewandten Lehrbüchern der Literaturgeschichte eingenommen hat. Ein neues, von Schul-Lehrbüchern bisher noch nicht aufgenommenes, in der Wissenschaft aber lange vorbereitetes Princip, mit Folgerungskraft auf alle Gebiete der Disciplin, ist hier, wie damals in jener Literaturgeschichte, zur Geltung gebracht worden.

Möge auch dieses Buch bei seinem Gange in die Oeffentlichkeit sich Freunde erwerben und Segen bereiten! Mögen namentlich einsichtsvolle Pfleger der Wissenschaft ihm die Wohlthat einer eingehenden kritischen Besprechung angedeihen lassen!

Berlin, 1879.

Werner Hahn.

Inhaltsverzeichniß.

Einleitung.

Seite

§. 1. Poetik . . . 1
§. 2. Aesthetik . . . 1
§. 3. Beginn der Poetik . . . 2
§. 4. Umfang der Poetik . . . 5
§. 5. Wirkung der Poetik . . . 6
§. 6. Geschichte der Poetik . . . 8

Erster Abschnitt. Kunst und Künste.

§. 7. Kunst . . . 10

I. Eintheilung der Künste.

§. 8. Vortragende und schaffende Künste . . . 11
§. 9. Abhängige und freie Künste . . . 12
§. 10. Die freien Künste . . . 13
§. 11. Zwei Gruppen der freien Künste . . . 13
§. 12. Umkreis der Künste . . . 19

II. Schönheit.

§. 13. Erklärung . . . 21
§. 14. Der objektive Grund der Schönheit . . . 22
§. 15. Der subjektive Grund der Schönheit . . . 25
Platon, das Schöne . . . 30
§. 16. Richtungen der Schönheit . . . 33
§. 17. In der Poesie . . . 34
§. 18. Charaktere des Schönen . . . 34
Das Erhabene 34; Tragische 36; Komische 38; Rührende 41; Anmuthige und Ernste 42.

III. Poesie.

§. 19. Erklärung . . . 42
Verhältniß zwischen Sprache und Poesie . . . 45
Poesie und Wissenschaft . . . 46
§. 20. Eintheilung der poetischen Stoffe . . . 49
§. 21. Merkmale der Darstellung beider Stoffe . . . 51
§. 22. Epische Poesie . . . 54
§. 23. Lyrische Poesie . . . 55
Folge der epischen und lyrischen Gattung . . . 57
§. 24. Dramatische Poesie . . . 58
Umsetzung des Stoffes in eine Reihenfolge von Dialogen 60; Herausbildung des Ereignisses aus seinen Beweggründen 61; Gleichstellung der Dialoge mit Handlungen 62.
Verhältniß des Dramas zu den anderen Künsten . . . 65

Zweiter Abschnitt. Rhythmus und Reim.

§. 25. Erklärung . . . 67

I. Grundbegriffe des Rhythmus. Seite

a. Mittel des Rhythmus.

§. 26. Silben 70
§. 27. Gründe der verschiedenen Tonkraft der Silben 71
§. 28. Tongrade 74
§. 29. Rhythmische Eintheilung der Silben 74

b. Formen des Rhythmus.

§. 30. Vers 76
§. 31. Zusammenhang zwischen Versbau und Satzbau 76
§. 32. Abweichungen zwischen Versbau und Satzbau 78
§. 33. Fuß oder Stab 80
§. 34. Einfache und zusammengesetzte Verse 81
§. 35. Arten der Versverbindung 83

II. Grundbegriffe des Reimes.

§. 36. Erklärung 84
Gegensatz der germanischen und griechisch-römischen Versform 86
§. 37. Arten des Reimes 86
§. 38. Arten des Stabreimes 87
§. 39. Arten des Endreimes 88
§. 40. Arten des Vokalreimes 89
§. 41. Verwendung der Reime 89

III. Rhythmus- und Reimsteigerung.

§. 42. Klangsymbolik (Onomatopöie) 92
§. 43. Arten der Klangnachahmung 93

IV. National-deutsche Vers- und Strophenformen.

§. 44. Allgemeine Art des Versbaues 93
§. 45. Stabreimformen 96
§. 46. Altdeutsche Reimpaare 98
§. 47. Die Nibelungenstrophe des Mittelalters 100
Arndt, Lied vom Feldmarschall, 101; Hamerling, Vaterlandslied, 103.
Gudrunstrophe 103
§. 48. Neue Nibelungenstrophe 104
§. 49. Getheilte Nibelungenstrophe 104
§ 50. Eintheilung der Strophenformen 105
§. 51. Freie deutsche Verse 109

V. Vers- und Strophenformen fremden Ursprunges.

§. 52. Bestandtheile des griechisch-römischen Rhythmus 110
§. 53. Eintheilung der Verse nach den Füßen 112
Rhythmischer Charakter der deutschen Sprache 113
§. 54. Eintheilung der Verse nach ihrem Schluß 115
§. 55. Cäsur und Diäresis 116
§. 56. Rhythmische Freiheiten des Versbaues 118
§. 57. Jambische Verse 119
Alexandriner 122; jambische Trimeter 124.
§. 58. Trochäische Verse 125
§. 59. Anapästische Verse 128
§. 60. Daktylische Verse 131
Hexameter 133; Pentameter 134.
§. 61. Griechisch-römische Strophen 136
Sapphische 136; alcäische 137; asklepiadeische 138; neue Erfindung 138; Reimstrophen 139.
§. 62. Romanische Strophen 140
Terzine 140; Ottave 141; Siciliane 142; Decime 143; Spenserstanze 143.

VI. Prosaform in der Poesie.

§. 63. Prosa 144
§. 64. Grund der Prosarede in der Poesie 146
§. 65. Wirkung der Prosaform in der Poesie 147

Dritter Abschnitt. Figuren und Tropen.

Seite

§. 66. Erklärung . . . 148
Vergleichung der Figuren und Tropen mit anderen Künsten . . . 150
§. 67. Figuren und Tropen, allein und verbunden . . . 151

I. Figuren.

§. 68. Eintheilung . . . 152
§. 69. Figuren in Satztheilen . . . 152
Inversion 152; Anaphora 154; Ellipse 158.
§. 70. Figuren im Satzganzen . . . 160
Exklamation 160; Personänmutation 163; Dialogismus 167.
§. 71. Figuren in Satzverbindungen . . . 169
Asyndeton 169; Polysyndeton 170; Präsenz 171; Parenthese 172.

II. Tropen.

§. 72. Eintheilung . . . 174
Ursprung und Entwicklung der Tropen . . . 175
§. 73. Annäherung der Tropenklassen an einander . . . 180
§. 74. Vereinzelung und Verbindung der Tropen . . . 182

a. Tropen der Personifikation.

§. 75. Art und Umfang der Personifikationstropen . . . 185
Das Wunderbare in den Personifikationstropen . . . 187
§. 76. Eintheilung der Form nach . . . 189
Einfache 189; zusammengesetzte 190; ausgeführte 190.
§. 77. Eintheilung den Mitteln nach . . . 191
Durch Körperformen 191; Seelenart 191; Verhältnisse 192.

b. Tropen der Assimilation.

§. 78. Gesetz der Assimilationstropen . . . 192
Das Lehrhafte in den Assimilationstropen . . . 194
§. 79. Eintheilung der Assimilationstropen . . . 197
Metapher 198; Vergleichung 199; Gleichniß 200; Allegorie 203.

c. Tropen der Konsequenz.

§. 80. Gesetz der Konsequenztropen . . . 205
§. 81. Eintheilung . . . 206
§. 82. Die objektiven Konsequenztropen . . . 206
Synekdoche 206; Metonymie 207; Hypallage 208.
§. 83. Die subjektiven Konsequenztropen . . . 209
Symbol 209; Mythus 210; Hyperbel 210; Ironie 211.

III. Rhetorische Figuren.

§. 84. Erklärung . . . 212
§. 85. Arten der Antithese . . . 213
Kontrast 214; Oxymoron 214; Paradoxon 215; antithetisches Wortspiel 215.
§. 86. Arten der Klimax . . . 216
Freie 216; formelle 216.
§. 87. Arten der Sentenz . . . 217
Einfache 218; zusammengesetzte 218.

Vierter Abschnitt. Poetische Disposition.

§. 88. Erklärung . . . 219
§. 89. Gesetz der poetischen Disposition . . . 220
Eingang 221; Fortführung 225; Schluß 227.
§. 90. Die einfachste Form . . . 228
§. 91. Das dreitheilige Gedicht . . . 230
§. 92. Das große Dichtwerk . . . 232
Argument 232; Episode 233.
§. 93. Wirkung der poetischen Disposition . . . 234

Fünfter Abschnitt. Poetische Idee.

§. 94. Erklärung . . . 238
§. 95. Stufen der poetischen Idee . . . 240
Unmittelbare 240; vermittelte 241.

Seite

§. 96. Charaktere der idealen Auffassung 243
Die naive 244; sentimentale 245; didaktische 246; humoristische 247.

Sechster Abschnitt. Die Gattungen der Poesie.

I. Epische Gattungen.

§. 97. Eintheilung 248

a. Die idealen Gattungen der epischen Poesie.

§. 98. Eintheilung 248
§. 99. Mythus 249
§. 100. Märchen 253
§. 101. Epos (Epopöie) oder Heldenlied 255
Klassisches und romantisches Epos 259; Volks- und Kunstepos 260.
§. 102. Ballade 261
§. 103. Sage, Legende 263

b. Die realen Gattungen der epischen Poesie.

§. 104. Eintheilung 264
§. 105. Erzählendes Gedicht, Romanze, Idyll 265
§. 106. Geschichte, Novelle, epische Dichtung, epischer Gesang 268
§. 107. Roman und historisches Heldengedicht 271

II. Lyrische Gattungen.

§. 108. Eintheilung 274

a. Gattungen der eigentlichen Lyrik.

§. 109. Eintheilung 279
§. 110. Das Lied 280
Volks- und Kunstlied 283; Schiller, Lied von der Glocke 284.
§. 111. Ode, Hymnus, Elegie 284
Heroide 291; Nänie 291.
§. 112. Sonett, Triolett, Glosse, Tenzone ꝛc. 29
Ritornell 292; Madrigal 293; Kanzone 293; Sestine 293; Rondeau 294; Cancion 294.
§. 113. Ghasel 295

b. Die didaktischen Gattungen der Lyrik.

§. 114. Eintheilung 295
§. 115. Spruch, Gnome, Epigramm 296
§. 116. Lehrgedicht, Epistel, Satire 298
Pasquill 301.
§. 117. Fabel, Parabel, Allegorie 301
Esche Yggdrasil 306; Paramythie 308.

III. Dramatische Gattungen.

§. 118. Eintheilung der Form nach 308
Wesentliche Bestandtheile 308; willkürliche 309; Chor 310; Einheiten des Dramas 311.
§. 119. Eintheilung der Größe nach. 313
Trilogie 314.
§. 120. Eintheilung den Charakteren und Konflikten nach 314
Tragödie 315; Drama 316; Komödie 317.
Alphabetisches Verzeichniß der erklärten Begriffe 318

Einleitung.

§. 1. Poetik.

Poetik ist die Wissenschaft, welche die Poesie (Dichtkunst) zum Gegenstand hat, ihr Wesen, ihre Formen und Arten im Zusammenhang erklärt.

„Poesie": aus dem griech. *ποίησις* (von *ποιεῖν* machen, schaffen). „Poetik" (*ποιητικὴ τέχνη*): die Wissenschaft der Poesie. — Das altdeutsche Wort für „Dichter" war skoph (Schöpfer: von skaphan, schaffen). Das Wort „Dichter" (mittelhochdeutsch: tihtære, vom lat. dictare) bedeutete ursprünglich „Schreiber". Die Bezeichnung für den Dichter war im Mittelalter vorherrschend singære (Sänger). — Seit dem 17. Jahrhundert suchte man nach einer andern Bezeichnung für den Gegenstand. Opitz (1624) sagte auf dem Titel seines Hauptwerks „Poeterey"; Harsdörffer (1648) „Reim- und Dichtkunst"; Schottelius (1656) „Vers- und Reimkunst"; Birken (1679) „Redebind- und Dichtkunst". Man konnte sich in der Aufstellung Eines Namens lange nicht einigen. Erst zu Gottsched's und Bodmer's Zeit (1730) kam das Wort „Dichtkunst", dann besonders unter dem Einfluß der Sprache Lessing's und Herder's (seit 1750) auch das Wort „Poesie" in Gebrauch.

§. 2. Aesthetik.

Die Poetik ist ein Theil der Aesthetik d. i. derjenigen Wissenschaft, welche sämmtliche Künste zum Gegenstand hat, ihr gemeinschaftliches Wesen, ihre Unterschiede und die Unterschiede ihrer Formen und Arten darstellt.

„Aesthetik": aus dem griech. *αἰσθητική* (von *αἰσθάνομαι*, empfinden, wahrnehmen). Das Wort „Aesthetik" war bei den Griechen als Name einer Wissenschaft nicht im Gebrauch. Ein deutscher Gelehrter, Alex. Gottlieb Baumgarten (geb. 1724 zu Berlin, Professor der Philosophie in Halle, dann in Frankfurt a. O., † 1762) hat es eingeführt. Die Griechen haben nicht nur den Namen, sondern auch die Wissenschaft nicht gehabt. Ihre Betrachtungsweise war mehr zergliedernd auf das Einzelne, als zusammenfassend auf das Allgemeine gerichtet. Auch waren bei ihnen nicht alle Künste, namentlich nicht Malerei und Musik, in gleichem Maße wie die anderen ausgebildet. Eine Wissenschaft kann erst aufkommen, wenn der Gegenstand, den sie behandelt, in hinreichend weitem und abschließendem Umfang vorhanden ist. Fehlende Glieder für die Beobachtung machen Lücken in der Erkenntniß empfindbar und lassen den Zusammenhang nicht aufkommen, der zur wissenschaftlichen Darstellung erforderlich ist.

§. 3. Beginn der Poetik.

Poetik ist jünger als Poesie. Sie tritt auf, wenn ein Zeitalter der Blüthe in der Poesie vorübergegangen ist.

In der naturgemäßen Entwicklung der Menschen und Völker ist Poesie und Alles, was mit ihr zusammenhängt, früher als Wissenschaft und alles ihr Angehörige: der singende Ton früher als die gegliederte Rede; Melodie und Rhythmen früher als Wort und Satz; Empfindung, Freude, Zuversicht und Leidenschaft früher als Bedenken, Zweifeln, Zergliedern und Forschen; Phantasie mit ihren träumerischen Eingebungen, ihrem Born der Bilder, ihrer Ergötzung am Wunderbaren früher als Verstand mit seinen Gesetzen über Gründe und Folgerungen, über den Unterschied zwischen Form und Wesen, zwischen Wahrheit und Schein.

Dichter sind wie gottgesandte Herolde. Sie werden dem Volke früh, schon von seiner Kindheit an, zu Theil. Ihre Stimme hat einen lauten, freudigen Klang; ihre Gedanken eine anziehende, fesselnde Art. Vom Alltäglichen führen sie ab; das Ausgezeichnete, das Erhabene und Göttliche wird durch ihr Wort offenbart; Formen und Körper werden gezeigt, die, obwohl mit Händen nicht faßbar, mit leiblichen Augen nicht erreichbar, dennoch unzweifelhaft bedünken. Sie heben das Volk auf den Schwingen, die Gefühl und Phantasie verleihen, auf den Schwingen des Glaubens und der Begeisterung, in die Gebiete eines höheren und vollkommeneren Lebens. Wie sammelt sich das Volk um sie! wie hängt es ihnen an! Bald sind Nachsänger da und Weiterbildner des Gehörten. Das Singen erklingt an jedem Ort. Die Gedanken der Poesie werden ein geistiges Band, das Alt und Jung, Mann und Weib umfaßt, das sterbende Geschlecht mit dem aufwachsenden verbindet. Im Volke kommt ein ideales Gepräge auf, das in jedem neu gebornen Einzelnen vom Keime an neu gegründet, vom erwachenden Gefühl und Bewußtsein aus, mit der entstehenden Sprache in ihm belebt wird.

In diesem Gang der Entwicklung ist die Poesie in sich geschlossen, keiner Einwirkung von außen bedürftig, sich aus sich erneuernd und erweiternd: eine selbständige und eigenartige Richtung im Thun, Sinnen und Bilden des Volkes. Wie ein Stand, ein Gewerbe, halten die Dichter zusammen und sondern sich von den anderen Ständen und Gewerben ab. Die älteren in ihm sind Lehrer der jüngeren. Gewisse Formen machen sich dem Geschmack der Sänger besonders beliebt. Zweckmäßigkeitsregeln für die Art ihrer Bildung werden als schulmäßiges Wissen aufgestellt und bewahrt. Ausgezeichnete unter den jüngeren aber erfinden Neues. Mehr und mehr erweitert sich der Umfang dessen, *was* poetisch darstellbar, und der Art, *wie* es darstellbar ist. Ein gemeinsamer Aufschwung hebt das Volk zu dem, was die Dichter schaffen. Ein Hasten, ein Suchen und Wetteifern nach Theilnahme an den Werken und an dem Genuß der Poesie nimmt im Volke Platz.

Während der Entwicklung, die diesen Zustand der Blüthe nach Jahrhunderten hervorbringt, haben (neben Gefühl und Phantasie) auch andere geistige Kräfte des Menschen Reife und Selbständigkeit gewonnen. Der Trieb nach Erkenntniß hat auf verschiedenen, nahe liegenden Gebieten (in der Natur und Geschichte) die Forschung wachgerufen und Wissenschaften begonnen. Der Zustand der allgemeinen Volksbildung hat sich von Grund aus geändert. Der Verstand mit seiner Zergliederung des Zusammenhängenden, mit dem Eindringen ins Innere, der Hervorhebung des Einen und des Andern, mit seinen Fragen nach dem Woher und Wozu, dieser Forschenstrieb des Geistes, der auf das gegebene Gegenständliche gerichtet ist, unternimmt es, auch die Poesie sich anzueignen. Was bisher Sache

des unmittelbaren Genusses gewesen war, unterwirft man jetzt der sinnenden Beobachtung, der Prüfung und Zergliederung. Man sucht nach Gründen für das Gefallen und Mißfallen, man stellt Begriffe auf, giebt Erklärungen, folgert von Einem auf das Andere, man weist den verborgenen Zusammenhang zwischen Form und Inhalt, zwischen Mittel und Wirkung nach. Wenn Gedanken dieser Art vielfach aufgekommen und längere Zeit beharrlich verfolgt sind, dann erwächst aus ihnen endlich ein Gedankenzusammenhang, der den Namen „Wissenschaft" für sich in Anspruch nimmt. Was Gefühl und Phantasie in den früheren Jahrhunderten geschaffen haben, spiegelt sich nun im geistigen Bilde der Begriffe und Gedanken wieder.

Die Poetik tritt dann ebenso, *nachdem* die Poesie ihre Werke geschaffen hat, auf, wie die Wissenschaft der Geographie den fertigen Erdboden, die der Botanik den fertigen Pflanzenflor, die der Geschichte den fertigen Zusammenhang eines Geschehenen voraussetzt. — In einer anderen Vergleichung geredet: die Poetik erscheint in der Entwicklung eines Volkes, wie die Lehre in der Fabel. Wenn die Fabel ihren Verlauf klar gelegt hat, stellt sich aus ihr heraus, sach- und gedankengemäß die Lehre wie von selbst fest.

Jene Zweckmäßigkeitsregeln, welche früher als forterbendes Wissen in den Dichterschulen lebten (so bei den Germanen: in ältester Zeit die Lehren der Skaldenschulen, „Skáld-skaparmál", der jüngeren Edda; im Zeitalter der Kreuzzüge die Lehren der Schulen, von denen z. B. Walther von der Vogelweide spricht: „Ze Osterrîche lernt ich singen unde sagen"; in späteren Jahrhunderten die Gesetze der Meistersängerschulen „Tabulaturen"), diese praktischen Bestimmungen für die Dichter haben mit der Art der *Wissenschaft* nichts gemein. Die Wissenschaft will unmittelbar nicht Dichter, sondern Denker über die Poesie bilden. Wenn ein Dichter seine Anleitung aus ihr schöpft, so ist das eine mögliche Benutzung, aber nicht diejenige, um deretwillen sie betrieben wird. Die Wissenschaft will den Genuß, den der Empfindende, den jeder Laie an der Poesie hat, durch Gedanken leiten, vertiefen und sichern. Sie will dem Begriff und dem Verstande Das überweisen, was ursprünglich dem Gefühl und der Phantasie angehört. Die Poetik ist ein Theil Dessen, was die Schule auf einer gewissen Bildungsstufe einem Jeden zum geistigen Leben in die Welt mitgeben soll: Antheil an der allgemeinen Bildung.

Nachweis des Verhältnisses zwischen Poesie und Poetik. 1. Aus der Geschichte der *Griechen*. — Im griechischen Volk sind dem Beginn der Poetik drei Perioden der Poesie vorangegangen: 1. die Periode der epischen Poesie, und zwar der episch-heroischen (Homer) und der episch-religiösen (Hesiod) bis 700; 2. Periode der lyrischen, und zwar der Spruch-, wie der Liederdichtung (Alcäus, Sappho, Ibykus, Anakreon, Pindar) bis c. 430; 3. (schon während der zweiten Periode beginnend) die Entwicklung der dramatischen Poesie, sowohl der tragischen (Aeschylus, Sophokles, Euripides), wie der komischen (Aristophanes) bis 400. Am Schlusse dieser Periode war *Sokrates* (geb. 469 zu Athen, 400 zum Tode verurtheilt) der Erste, der einige Begriffe, die in das Gebiet der Poesie gehören, der zergliedernden Behandlung des Verstandes unterzog. Sein Schüler *Platon* (geb. 429 zu Athen, † 348) verfaßte „Dialoge", durch welche er die von seinem Vorgänger angeregten Auffassungen verfolgte und der Nachwelt aufbewahrte: „Philebus", worin er den Unterschied der sinnlichen, ästhetischen und geistigen Empfindung; „Hippias, der größere", worin er den Gegensatz der Begriffe „schön, nützlich, angenehm"; „Phädrus", worin er die Idee der Schönheit erläutert (§. 15); und ein größeres Werk „der Staat", worin er über die gemeinnützlichen oder -schädlichen Wirkungen der Poesie spricht. *Aristoteles* (geb. zu Stagira in Thracien, Schüler Platon's, Gründer der peripatetischen Schule in Athen, Lehrer Alexander des Großen, † 322 zu Chalcis auf Euböa)

verfaßte das erste zusammenhängende Werk über Poesie: „Poetik" (bruchstücklich erhalten; handelt besonders vom Verhältniß zwischen Epos und Drama).

2. Aus der Geschichte der Germanen. — Im germanischen Volk sind dem Auftreten der Poetik fünf Perioden der Poesie vorangegangen: 1. Periode des Götter- und Heldengesangs, eine Jahrtausend-lange Zeit der Naturpoesie bis c. 800 n. Chr.; 2. Periode der christlich-geistlichen Poesie 800—1100; 3. Periode der epischen und lyrischen Volks- und Kunstpoesie in den Jahrhunderten der Kreuzzüge 1100—1300; 4. Periode der Poesie unter dem Einfluß des Handwerkerstandes 1300—1500; und 5. Periode der didaktischen und satirischen Poesie im Jahrhundert der Reformation. Erst in dieser Zeit vorherrschender Verstandesrichtung im Volke begann in Folge der Beschäftigung mit der griechischen und römischen Literatur (humanistische Studien §. 6) eine wissenschaftliche Behandlung der Begriffe über Poesie, und zwar längere Zeit ausschließlich in lateinisch abgefaßten und wenig selbständigen (den Griechen und Römern nachgeschriebenen) Werken. Opitz (geb. 1597 zu Bunzlau, † 1639 zu Danzig) war der Erste, der zur Darstellung einiger hierhin gehörigen Gedanken in freierer Fassung sich der deutschen Sprache bediente: „Buch von der deutschen Poeterey" 1624, worin er verschiedene Gesichtspunkte, die ihm für die Poesie wichtig erschienen, der zergliedernden Behandlung unterwarf, und zwar im 1. Kapitel den Ursprung der Poesie (aus göttlichem Antrieb und Natur); im 2. den Zweck ihrer Erfindung (Unterweisung in verschiedenen, besonders in göttlichen Dingen); im 3. gewisse Vorwürfe, die hin und wieder gegen die Poesie erhoben würden (als ob sie eine Spielerei wäre, oder als ob sie durch Verherrlichung des Alltäglichen und Gewöhnlichen Unrechtes ins Werk setze, „Gelegenheitsgedichte", oder als ob sie durch Anrufung fremder Götter sich des Abfalls vom wahren Glauben schuldig mache ꝛc.; im 4. die Geschichte der deutschen Poesie (man solle nicht glauben, daß unser Land unter einer so rauhen und ungeschlachten Luft liege, daß es nicht auch poetische Talente, wie andere Länder, hervorbringen könne. Opitz erinnert an die Nachrichten aus Tacitus und an die Zeit der Hohenstaufen, namentlich an Walther von der Vogelweide. Nur müssen die Deutschen nicht meinen, daß sie Alles aus sich lernen könnten. Niemals lernt ein Volk Alles aus sich. Sind ja doch auch die Griechen, und gerade die vornehmsten, in der Welt herumgereist, um von anderen Völkern zu lernen. Bis nach Aegypten, bis Indien und Frankreich sind sie gezogen. Und gewiß ist, daß es auch unter uns eine verlorene Arbeit wäre, wenn sich Jemand an die Poesie machen wollte, ohne, abgesehen freilich davon, daß er ein Poet von Natur sein muß, ohne in den griechischen und lateinischen Büchern wohl durchtrieben zu sein und den rechten Griff von ihnen erlernt zu haben. Wenn man bei den Griechen und Römern in die Schule gegangen ist, dann erst werden die Lehren, die sich sonst über die Poesie zusammenstellen lassen, etwas verfangen); im 5. die Gattungen der Poesie (heroisches Gedicht, Tragödie, Komödie ꝛc.); im 6. die Zubereitung und Zier der Wörter (poetische Epitheta, Figuren, Tropen); im 7. die Reime und Rhythmen (hier der für die deutsche Rhythmik bahnbrechende Grundsatz: „wir können nicht nach Art der Griechen und Lateiner eine gewisse Größe der Silben in Acht nehmen, sondern wir erkennen aus den Accenten und dem Tone, welche Silbe hoch und welche niedrig gesetzt sein soll"); im 8. ein Schlußwort zur Anpreisung und Hochstellung der Poesie (die Poesie ist eine hohe und herrliche Sache. Wer sich ihr widmet, muß mit ganzem Fleiße dabei sein. Eine wohlthätige Vorübung zum poetischen Schaffen ist das Uebersetzen aus fremden Sprachen. Eine unerläßliche Bedingung zur Vollkommenheit in der Poesie ist der Umgang und die aufrichtige Freundschaft mit einsichtsvollen Männern. Viel Augen sehen mehr als eines; und über Dichtungen,

welche wir an das Licht der Oeffentlichkeit zu bringen denken, sollen wir vorher das Urtheil berühmter Männer einfordern. Es ist nichts Geringes, in aller Leute Hände zu kommen, in königlichen und fürstlichen Zimmern Platz zu finden, von großen und verständigen Männern geachtet, von den Frauen geliebt zu werden, öffentlich zum Verkauf auszuliegen, Bibliotheken einverleibt und überall gerühmt zu werden, auch in Zukunft ewiges Gedächtniß in Aller Herzen zu haben. Sollte wohl Jemand gegen diesen Ruhm unempfindlich sein? Hat doch Demosthenes ein Vergnügen schon dabei empfunden, als in Athen von zwei Weibern, die Wasser trugen, die eine zur anderen sagte: „sieh', da geht Demosthenes!" Für diesen Ruhm muß man auch ernsthaft arbeiten und sich's etwas kosten lassen. Zoroaster hat 20 Jahre in völliger Einsamkeit zugebracht, um seine Gedanken über die ewigen Dinge in Verse zu kleiden. Während nun alle anderen Vergnügungen uns unter den Händen zugehen, dafür aber auch meistens nichts übrig lassen als Reue und Verdruß, so begleitet uns das Vergnügen des Umgangs mit der Poesie durch alle Staffeln unseres Lebens. Es ist die Zierde in guten Zeiten, ein sicherer Hafen in Widerwärtigkeiten. Mögen Andere ihre Zeit mit Gelagen und Spiel, mit Schwatzen und Verleumden, mit Geldzählen und dergleichen Dingen verbringen! Es steht ihnen dereinst doch nichts bevor, als das Schicksal derjenigen Personen, die beim Schluß einer Tragödie weinend dahingehen und verschwinden.) Das Werk von Opitz ist mehr aus poetischem Antrieb, namentlich mehr aus Gefühl für die Herrlichkeit der Poesie und aus Zuversicht zu dem eigenen Beruf dafür, als mit wissenschaftlicher Gegenständlichkeit und Umfassung geschrieben. Erst ein Jahrhundert später, nachdem, durch Opitz selbst veranlaßt, die Poesie Fortschritte und neuen Aufschwung gewonnen hatte, erweckte der Kampf um Principien der Poesie (der Kampf der Leipziger und Schweizer um die Grenze des Wunderbaren in der Dichtung) die Idee einer ausführlichen Behandlung des gesammten Systems der Poetik. Das erste Werk dieser Art ist von Gottsched (geb. 1700 zu Juditten bei Königsberg, Prof. in Leipzig, † daselbst 1766): „Versuch einer kritischen Dichtkunst" 1730, dem dann in ununterbrochener Folge und immer wachsender Vielseitigkeit sich andere anreihten (§. 5).

§. 4. Umfang der Poetik.

Die Poetik kann ihren Gegenstand weiter und enger begrenzen. Der weiteste Umfang würde derjenige sein, der die Poesie aller Zeiten und Völker berücksichtigt; der engste derjenige, der sich auf die Poesie eines einzelnen Volkes beschränkt.

Für die Denker des Alterthums ergab sich die Beschränkung der Poetik auf die Poesie des eigenen Volkes aus der Abgeschlossenheit jeder Nationalität. In der neueren Zeit ist durch die ausgleichende und erweiternde Kraft der Bildung die Möglichkeit einer Poetik gegeben, welche den Blick über die Völker der Erde ausbreitet. Ja, in gewissem Sinne nimmt selbst eine Poetik, welche, wie die vorliegende, sich auf die Behandlung der deutschen Poesie beschränkt, an den Gesichtspunkten des weiteren Umfanges Theil. Die Völker haben viele ihrer Formen einander mitgetheilt. Und namentlich das deutsche Volk hat immer in hohem Grade die Fähigkeit gehabt, das anziehende, werthvolle und bildungsfähige Fremde sich anzueignen. Der Aufschwung der Literatur zu dem Höhepunkt um Goethe und Schiller beruht in gleicher Weise theils auf dem gründlichen Studium der griechischen und römischen Poesie, theils auf der unablässigen Umschau in der Literatur aller gleichzeitigen Völker.

§. 5. Wirkung der Poetik.

Die Poetik bewirkt durch Klarlegung der Begriffe und Urtheile über das zur Poesie Gehörige möglichenfalls eine abermalige Hebung, eine erneuerte Blüthe der Poesie.

Die Poesie in den Jahrhunderten *vor* dem Auftreten der Wissenschaft ist anders beschaffen als die *nach* demselben. Jene trägt einen Charakter, der „Naturpoesie" genannt werden kann. Lebhafter Sinn für das einfach und natürlich Schöne, unmittelbare Sicherheit im Empfinden und demgemäß im Urtheilen, namentlich Kraft des nationalen Selbstgefühls, das sind ihre Vorzüge. Sie entspricht dem Zusammenleben der Menschen mit der Natur, der froh empfundenen Jugendkraft des Volkes, der Klarheit aller geselligen und sittlichen Verhältnisse, der vorherrschenden Macht der Familie, der Sicherheit im religiösen Glauben. Allmälig tritt in den Völkern mit der Zunahme der geistigen und politischen Macht Entfremdung von der Natur und von den sittlichen Gewohnheiten der Vorzeit ein. Das Wohnen in den Städten, die Theilung der Gewerbe, die Aenderung der Lebensweise geht Hand in Hand mit der Bildung von Parteien, der Lockerung der geselligen Bande, dem Rütteln an allen Vorstellungen der Vergangenheit, besonders auch an den religiösen. In Folge davon büßt die Poesie ihre Unwillkürlichkeit, Harmlosigkeit, Frische und Selbständigkeit ein. Die Wissenschaft, die sich unterdessen zur Seite der Poesie eingestellt hat, vermag nicht, die Verhältnisse zu ändern. Sie zeigt nur den Werth der Vergangenheit, läßt ihre Erneuerung wünschenswerth erscheinen und forscht den Wegen nach, wie sie wiedergewonnen werden könne. Die Blüthe, welche der Poesie durch die Poetik auf diese Weise wiedererstattet werden kann, trägt leicht etwas von dem Charakter der Wissenschaft an sich. Die Art des Verstandes, Absicht, Berechnung, lassen sich erkennen. Die *Formen* der Poesie werden mit Vorliebe berücksichtigt (ausgeglättet, verfeinert); Stoffe werden dem weitesten Umfange dessen, was den Kenntnissen allgemeiner Bildung verdankt wird, was Durchforschung mühsam aufdeckt, entnommen; Gattungen gelangen zur Entwicklung, an denen Verstand und Schärfe des Urtheils zu besonderer Geltung gelangen. Doch haben die Völker, nach der Art ihres Charakters und Bildungsganges, hierin Verschiedenes geleistet und gelitten. Die Schicksale und die Leistungen der Griechen und die der Germanen tragen nach dieser Seite durchaus abweichendes Gepräge.

Die *Griechen*, unter den günstigsten Naturverhältnissen aufgewachsen, früh zu einem glücklichen Gefühl für Schönheit erstarkt und unangefochten in der Entwicklung des Nationalbewußtseins, haben eine bewunderungswürdige Höhe der Naturpoesie erreicht, in allen Gattungen (episch, lyrisch und dramatisch) Formen geschaffen, die mustergiltig für alle Folgezeit, rein und schön erschienen. Die Blüthe, welche nach dem Eintreten der Wissenschaft sich einstellte, zeigte sich im Verhältniß dazu durchaus dürftig. Die politischen Ereignisse der nächsten Zeit, der Verlust der politischen Selbständigkeit des Volkes, zuerst durch Abhängigkeit von Macedonien, dann durch Unterwerfung unter Rom, waren einer Hebung der Poesie nicht günstig. Die Komödie wurde durch *Menander* (300 v. Chr.), das Idyll durch *Theokrit* (250 v. Chr.) gepflegt. Jahrhunderte vergingen, bis auf griechischem Boden wieder Poetisches von einiger Bedeutung erwuchs: die Satire des *Lucian* (160 n. Chr.). — Wichtiger ist, daß griechische Bildung über die Grenzen des griechischen Landes und Sprachgebietes (Kleinasien, Aegypten, Unter-Italien) hinausgetragen wurde, in einem anders redenden Volke, bei den Römern Wurzel faßte und hier eine Blüthezeit der Poesie hervorbrachte, die als Fortführung der griechischen und namentlich als Wirkung der wissenschaftlichen Beschäftigung mit der Poesie

betrachtet werden muß. Zur Zeit des Kaisers Augustus (30 v. bis 14 n. Chr.) lebten Virgil (Epos: Aeneide), Horaz (Oden, Satiren, Episteln), Ovid (Metamorphosen, Elegien). Später Seneca (Tragödien), Persius, Juvenal (Satiren) ꝛc.

Die Germanen waren nicht minder poetisch begabt als die Griechen. Dafür sprechen einerseits äußere Zeugnisse: die Nachrichten in Tacitus' „Germania" (100 n. Chr.), die reiche Ansammlung von Sagenstoffen aus der Völkerwanderung (400—600), die Aufbewahrung vieler derselben trotz des Widerspruchs der geistlichen Behörden; andrerseits innere Zeugnisse: die Art der aus ältester Zeit herrührenden Bruchstücke, namentlich die Erhabenheit und Innigkeit der mythischen Poesie, die Mustergiltigkeit ihrer Form, der Stabreimsverse und Strophen (§. 45.) Doch kam die Naturanlage der Germanen nicht ebenso ungehindert, wie die der Griechen, zur Entfaltung. Die Einführung des Christenthums gab den nationalen Charakter der Germanen in die Zucht eines fremden Wesens, entzog der Nationalpoesie ihren ursprünglichen Boden, ja, sie raubte Jahrhunderte lang (850—1050) der einheimischen Sprache ihre Pflege, fast ihre Geltung. Hinderlich wurden ferner die äußeren Verhältnisse, in denen die politische Macht sich bildete: die Ausdehnung der germanischen Stämme über fast ganz Europa, der Mangel eines bleibenden und starken Mittelpunktes für alle, die Entfremdung vieler Stämme vom reinen Germanenthum: namentlich der Franken, Alemannen, Burgunder in dem Lande, welches dann von dem germanischen Hauptstamm (Franken) seinen Namen empfing „Frankreich", ferner die der Ostgothen, Westgothen, Longobarden in Italien und Spanien; die Mischung all' dieser Stämme mit römischer Bevölkerung; in Folge davon der Untergang der germanischen Sprache daselbst, die Entstehung der romanischen Sprachen. Für die germanisch gebliebenen trat, in weiterer Folge davon, bald eine neue Ungunst ein. Die romanischen Völker gewannen (theils durch die Mischung mit fremder, gebildeterer Bevölkerung, theils durch den leichteren Verkehr mit der alten römischen Literatur) eine merkbare Geistesüberlegenheit. Die Germanen in Deutschland namentlich wurden von der Bildung Frankreichs abhängig. Schon zur Zeit der Hohenstaufen (1138—1254) stellte sich neben die wiederbelebte volksmäßige Poesie der Deutschen eine von Frankreich herübergekommene und gewann Boden, besonders an den Höfen und im ritterlichen Stande. Zur Vollkommenheit aber brachte es weder diese, noch jene. Selbst die hervorragenden Werke der mittelalterlichen Blüthezeit (1200) standen nicht so hoch, daß sie als Vorbilder bleibende Geltung gewannen. Es fehlte ihnen der aus innerer Freiheit geflossene, vom Naturgefühl genährte Geist der Schönheit. Die Poesie sank wieder. Und unter manigfachen Abirrungen und Verwilderungen retteten sich nur kümmerlich Formen und Wesen der Poesie, bis im 17. Jahrhundert, mit der Kenntniß der griechischen und römischen Literatur, eine freiere und allgemeinere wissenschaftliche Bildung emporkam und Einfluß auf die Poesie übte. Da begann, seitdem die ersten Ansätze zur Poetik (Opitz) gemacht waren, ein umgekehrter Gang der Entwicklung wie in Griechenland. In Griechenland konnte der Verfall der Poesie, einmal begonnen, nicht wieder aufgehalten werden. In Deutschland dagegen erhob sie sich, zwar langsam, aber ununterbrochen, von Stufe zu Stufe und gewann allmälig reichere und würdigere Entfaltung. Die Poesie erfaßte, ihrer Bestimmung gemäß, die höchsten Ziele des allgemein Wahren, ewig Guten und sittlich Reinen. Dichter entstanden, die im edelsten Sinne Volksdichter, nämlich Volksführer, wurden: Wiedererwecker des Nationalgefühls, Begeisterer für Ideen voll Hoheit, Reinheit und Wahrheit; Dichter, auf deren Grundlegungen im Geiste des Volkes im Jahrhundert darauf die Einigung der gespaltenen Stämme zu neuer politischer Macht, die Wiedergeburt der Nation unter den Staaten Europas, zurückgeführt werden muß.

§. 6. Geschichte der Poetik.

Die Wissenschaft der Poetik, von den Griechen begonnen, von den Römern fortgesetzt, gelangte nach mehr als 1000jähriger Unterbrechung in Folge der humanistischen Studien, zuerst unter den romanischen, dann auch in den germanischen Völkern, wieder zu Pflege. In Deutschland gewann sie eine gründliche Durchbildung besonders dadurch, daß außer den Männern der Wissenschaft auch die Dichter sich eifrig an ihr betheiligten.

„Humanistische Studien" d. h. wissenschaftliche Beschäftigung mit der griechischen und römischen Literatur des Alterthums. „Humanistisch": von humanitas, Menschlichkeit. Deßhalb so genannt, weil man, im Gegensatz zu der Rohheit der deutschen Art im Mittelalter, namentlich im 15. Jahrhundert, aus den Werken der Griechen und Römer Kenntniß des eigentlich „Menschlichen", des menschlich Geziemenden, Gesittung und Bildung, gewann. — Hauptanlaß dazu, daß diese Studien aus Italien, wo sie nie ganz erstorben waren, auch nach dem mittleren Europa kamen (Frankreich, Deutschland, Niederlande), war die Eroberung Konstantinopels durch die Türken 1453: die Flucht der griechischen Gelehrten, die Rettung der Schätze des Alterthums nach dem Westen und Norden.

Ueberblick der Literatur. — 1. Aus dem Alterthum. Platon; Aristoteles (§. 3). Horaz (§. 5): Epistel an die Pisonen oder über die Dichtkunst. Quintilian (c. 70 n. Chr. in Rom): Unterweisung zur Redekunst. Plotin (c. 250 n. Chr. in Rom): Ueber Schönheit. Longin (c. 250 zu Palmyra): Vom Erhabenen. — 2. Aus dem 16. und 17. Jahrhundert; außerhalb Deutschland, lateinisch. Hieronymus Vida (Bischof von Alba im Herzogthum Montferrat, † 1566): Ueber die Dichtkunst, 3 Bücher in Hexametern. Jul. Cäsar Scaliger (Arzt zu Agen in Frankreich, † 1558): Poetik, 7 Bücher. Gerhard Joh. Voß (Professor am Gymnasium zu Amsterdam, † 1649): Ueber Natur und Form der Dichtkunst. — 3. Deutsche Literatur seit dem 17. Jahrhundert. Martin Opitz (§. 3): Buch von der deutschen Poeterey 1624. Philipp Zesen: Hochdeutscher Helikon 1640. Philipp Harsdörffer: Der poetische Trichter, die deutsche Reim- und Dichtkunst in sechs Stunden einzugießen, 3 Bände 1648 — 53. Sigmund von Birken: Deutsche Rede-, Binde- und Dichtkunst 1679. Dan. Georg Morhof: Unterricht von der deutschen Sprache und Poesie 1682. Christian Rotth: Vollständige deutsche Poesie 1688. Christian Weiße: Curiöse Gedanken von deutschen Versen 1691. Christoph Gottsched: Versuch einer kritischen Dichtkunst 1730. Joh. Jacob Bodmer: Vom Einfluß und Gebrauch der Einbildungskraft zur Ausbesserung des Geschmacks 1727; Kritische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen 1740; Kritische Betrachtungen über die poetischen Gemälde der Dichter 1741. Joh. Jac. Breitinger: Kritische Dichtkunst 1740. Alex. Gottl. Baumgarten (§. 2): Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften (3 Bände, nach Universitätsvorlesungen von Meier herausgegeben) 1748 — 50; Aesthetica, 2 Bände 1750—58. Joh. Georg Hamann: Kreuzzüge des Philologen *Πάν* (darin: Aesthetica in nuce, eine Rhapsodie in kabbalistischer Prosa) 1762. Gotth. Ephr. Lessing: Abhandlung über die äsopische Fabel 1759; Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie 1766; Hamburgische Dramaturgie, 2 Bände 1767 und 68; Zerstreute Anmerkungen über das Epigramm 1771. Imman. Kant: Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen 1764; Kritik der Urtheilskraft 1790. Joh. Gottfr. Herder: Fragmente

über die neuere deutsche Literatur 1767; Kritische Wälder 1769; Stimmen der Völker in Liedern 1778; Vom Geist der hebräischen Poesie 1782. Joh. Georg Sulzer: Allgemeine Theorie der schönen Künste, 2 Theile 1771—74. Joh. Aug. Eberhard: Theorie der schönen Künste und Wissenschaften 1783; Handbuch der Aesthetik in Briefen, 4 Theile 1803—5. Friedr. Bouterweck: Aesthetik 1806; Ideen zur Metaphysik des Schönen 1807. Joh. Wolfg. Goethe: Von deutscher Baukunst 1773; Recensionen; Gespräche mit Goethe, von Eckermann (1836 herausgegeben). Friedr. Schiller: Briefe über Don Carlos 1788; Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen 1792; Ueber Anmuth und Würde 1793; Briefe über ästhetische Erziehung der Menschen 1795; Ueber das Erhabene; Ueber naive und sentimentale Dichtung 1795. Goethe und Schiller: Briefwechsel, herausgegeben 1826. Jean Paul: Vorschule der Aesthetik 1804. Aug. Wilh. Schlegel: Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur, 3 Bände 1809—11. Ludw. Tieck: Dramaturgische Blätter, 2 Bände 1826. Friedr. Schleiermacher: Aesthetik, 1842 herausgegeben. Grg. Wilh. Fried. Hegel: Aesthetik, 1840 herausgegeben. Ferd. Solger: Erwin, 4 Gespräche über das Schöne und die Kunst 1815; Vorlesungen über die Aesthetik 1829. Christ. Herm. Weiße: System der Aesthetik als Wissenschaft von der Idee des Schönen 1830. Ernst Kleinpaul: Poetik 1841. Johannes Minckwitz: Lehrbuch der deutschen Verskunst 1843. August Knüttel: die Dichtkunst und ihre Gattungen 1845. Rud. Herm. Lotze: Ueber den Begriff der Schönheit 1846; Ueber die Bedingungen der Kunstschönheit 1848. Fried. Theod. Vischer: Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen, 3 Bände 1847—58. Joh. K. Fried. Rosenkranz: Aesthetik des Häßlichen 1853. Mor. Carrière: Das Wesen und die Formen der Poesie 1854; Aesthetik 1859. Rud. Gottschall: Poetik 1855. K. Köstlin: Aesthetik 1863. Gust. Freytag: Die Technik des Dramas 1864. Ad. Zeising: Aesthetische Forschungen 1865. K. Lemcke: Populäre Aesthetik 1865. Herm. Oesterley: Die Dichtkunst und ihre Gattungen 1870. H. C. Bonnell: Auswahl deutscher Gedichte, im Anschluß an ein Lehrbuch der Poetik 1870. A. F. C. Vilmar: Die deutsche Verskunst, bearbeitet von Grein, 1870. Gust. Gerber: Die Sprache als Kunst, 2 Bände 1871—74. Gust. Th. Fechner: Vorschule der Aesthetik 1876. Friedr. Brinkmann: Die Metaphern. Studien über den Geist der modernen Sprachen 1878.

„Die Kunst bleibt Kunst! Wer sie nicht durchgedacht,
Der kann sich keinen Künstler nennen." (Goethe.)

Erster Abschnitt.
Kunst und Künste.

§. 7. Kunst.

Kunst (im Sprachgebrauch der Aesthetik) ist Darstellung des Schönen, vom Menschen bewirkt.

Das Wort „Kunst" (von „können") hat im Sprachgebrauch des Lebens einen weiteren Umfang als in dem der Wissenschaft. Man bezieht es auf Thätigkeiten der Thiere (Bienen, Bären ꝛc.), wie der Menschen. Man gebraucht es in subjektivem, wie objektivem Sinne. In jenem bedeutet es jedes Können, jede Fähigkeit und jedes Geschick zu irgend einem Thun, einem Benehmen oder Hervorbringen (z. B. zum Schreiben, Kriegführen, Dichten). Im objektiven bedeutet es die Regeln, nach denen, und die Art, in der eine solche Fähigkeit geübt und gezeigt wird (z. B. Kriegskunst, Schreibkunst, Dichtkunst). — In der Aesthetik erfährt das Wort zwei Beschränkungen: 1. daß es nur auf Menschen bezogen wird. Ausgeschlossen ist die Darstellung eines Schönen z. B. in der Natur (an einer Blume, einer Landschaft ꝛc.). Vom Menschen geht die Kunst aus. Aus der Seelen- und Geisteskraft wird sie geboren, mit Bewußtsein unternommen, mit Bewußtsein über das, was und wie es gethan wird. 2. Die Beschränkung, daß das Wort „Kunst" nur auf Darstellungen des Schönen bezogen wird. Ausgeschlossen sind alle Hervorbringungen, bei denen das Können des Menschen sich auf andere Beschaffenheiten bezieht z. B. auf das Nützliche, sinnlich Nothwendige. Lediglich in der Schönheit liegen Zweck und Maßstab der Werke, die zur Kunst gerechnet werden. Was, vom Menschen bewirkt, schön ist, ist kunstgemäß.

Zu größerer Genauigkeit pflegt man in der Erklärung zuweilen zu sagen: „Kunst ist Darstellung des Schönen in sinnlich wahrnehmbaren Formen". Der Zusatz dieser letzten Worte wird besser vermieden. Der Ausdruck „Darstellung" enthält ihn dem Sinne nach schon. Alles, was dargestellt wird, wird sinnlich wahrnehmbar gemacht. Es giebt kein Mittel der Darstellung, das nicht für die Wahrnehmung durch die Sinne berechnet wäre. Der Zusatz aber in der starken Betonung, welche durch die Tautologie hervorgebracht wird, ist nicht vollkommen richtig. Für die Künste, die sich sinnlich wirklicher Stoffe (wie Stein, Farbe ꝛc.) bedienen, giebt er allerdings das Wesen vollständig an. In einem Werk der Bildhauerkunst und Malerei ist kein Zug der Schönheit, der nicht unmittelbar mit dem sinnlich Wahrnehmbaren zusammenfiele. Für die Künste aber, die nicht sinnlich wirkliche, sondern seelisch und geistig geschaffene Mittel zur Darstellung anwenden, für Musik und Poesie (§. 11) paßt der Zusatz nur äußerlich. Hier ist das sinnlich Wahrnehmbare (das Hörbare) nur die Eine Seite, die äußere, mit der zusammen eine andere innere besteht: die Darstellung des menschlich Inneren

d. i. der Seelenregungen und der Bewußtseinsthätigkeit. Zum Ausdruck dieser letzteren bedarf es allerdings jenes sinnlichen Mittels (Töne der Musik, Laute der Sprache). Das Wesen der beiden Künste besteht aber nicht bloß darin, daß die Schönheit an diesem Hörbaren zur Gestaltung kommt, sondern zugleich an demjenigen, was durch dasselbe wahrnehmbar gemacht wird. Jener Zusatz hat namentlich in Bezug auf die Poesie das Irreführende, als ob die Schönheit, welche in ihr gebildet wird, nur in Rhythmus und Reim, nicht auch in der Art läge, wie Gefühle, Vorstellungen, Begriffe und Gedanken, jedes in sich gebildet und alle untereinander in Verbindung gebracht sind.

I. Eintheilung der Künste.

§. 8. Vortragende und schaffende Künste.

Dem Verhältniß nach, in welchem die Darstellung des Schönen zur Person des Künstlers steht, giebt es zwei Klassen von Künsten:

1. vortragende d. h. Künste, in denen das Schöne durch ein Mittel zur Darstellung kommt, das von der Person des Künstlers untrennbar ist (Tanzkunst, Gesangkunst, Schauspielkunst ꝛc.);

2. schaffende d. h. Künste, in denen das Schöne durch ein Mittel zur Darstellung kommt, das außerhalb der Person des Künstlers Bestand hat (Stein, Farbe, Ton, Sprache).

Die Hervorbringungen jener ersten Klasse heißen „Leistungen, Darstellungen, Produktionen"; die der zweiten Klasse „Werke, Schöpfungen".

Die vortragenden Künste haben im Verhältniß zu den schaffenden einen untergeordneten Werth. — 1. Ihre Hervorbringungen vergehen in dem Augenblick, in dem sie sich zeigen. Der Gesang, der Tanz ist zu Ende: und die Kunstdarstellung ist für immer vorübergegangen, verschwunden. Anders die schaffenden Künste. Die Bildsäule, das Dichtwerk, überdauern den Augenblick ihrer Hervorbringung; sie überdauern die Tage ihres Schöpfers. Sie verknüpfen die Jahrhunderte der Weltgeschichte, stellen Marksteine der menschheitlichen Entwicklung auf: Denkmale der Vergangenheit, die Ziele der Zukünft werden. — 2. Die Hervorbringungen der vortragenden Künste haben wegen ihrer Verknüpfung mit den Formen und Aeußerungen des menschlichen Körpers ein beschränkteres Gebiet. So die Tanzkunst, Reitkunst. Die fertig gegebene und unveränderliche Art des menschlichen Körpers legt ihnen einen hohen Grad von Einförmigkeit auf. In den Mitteln der schaffenden Künste liegt nichts von dieser Art der Beschränkung. Jedes Mittel ist vielmehr ein unerschöpflicher Inbegriff für Formen und Verhältnisse, die in seinem Gebiet zur Darstellung gebracht werden können. — 3. Die Leistungen der vortragenden Künste bestehen in der Wiedergabe schon geschaffener und vorgeschriebener Formen der Schönheit. So die Gesangs-, Deklamations-, Schauspielkunst. Die Künste dieser Art sind Hilfs- und Dienstkünste für jene, die als Herren- und Meisterkünste bezeichnet werden können. Die Schwierigkeit und Größe der Aufgaben, welche jene zu erfüllen haben, wird hiemit nicht herabgesetzt. Was in dem Werk der schaffenden Künste liegt, soll durch sie zur Gegenwart für Auge und Ohr gehoben werden. Nur, daß ihre Leistungen lediglich Mittel für die Darstellung der Aufgaben anderer Künste sind, gehört zu ihrem Wesen.

§. 9. Abhängige und freie Künste.

Nach dem Verhältniß, in welchem die Werke der schaffenden Künste zum Leben und zu den anderen Werken der Menschen stehen, sind zwei Klassen zu unterscheiden:

1. abhängige (oder gemischte) Künste d. h. diejenigen, deren Werke im und zum Zusammenhang mit anderen Werken und Schöpfungen der Menschen hervorgebracht werden und, neben dem Zweck der Schönheit, noch andere Zwecke verfolgen;

2. freie (oder reine) Künste d. h. diejenigen, deren Werke ohne Beziehung auf ein anderes Thun und Schaffen des Menschen hervorgebracht werden und keinem anderen, als dem Zweck dienen, die Schönheit zur Darstellung zu bringen.

Abhängige oder gemischte Künste z. B. Gartenkunst, Baukunst. Die Technik dieser Künste ist nicht etwas lediglich für sie, etwas Abgeschlossenes in sich, sondern die der Gartenkunst ein Theil der Erdbebauung, die der Baukunst ein Theil des Baugewerbes. Die Werke ferner, die sie hervorbringen, haben nicht lediglich den Zweck, die Schönheit zur Darstellung zu bringen, sondern außerdem: die Gartenkunst den des körperlich-sinnlichen Wohlbefindens und Genießens beim Aufenthalt in der Natur; die Baukunst theils den der Sicherung des Menschen, seiner Thätigkeit und seines Besitzes gegen äußere Störungen, gegen Witterung, Raub, Anfälle ꝛc., theils den der Bequemlichkeit und Annehmlichkeit für allerlei Bedürfnisse und Verrichtungen, für das Wohnen, Arbeiten, Versammeln, Reden, für die Kunstdarstellungen der „vortragenden" Künste ꝛc.

Freie und reine Künste sind Bildhauerkunst, Malerei, Musik und Poesie. Ihren Werken wohnt ein vornehmer Charakter, der der Selbstgenugsamkeit, Unverwendbarkeit und Unantastbarkeit ein. Aus Kräften und Thätigkeiten hervorgegangen, die nur um dieser Künste willen geübt werden, sind ihre Werke auch der Art, daß sie unmittelbar keinen Zweck und Nutzen im Zusammenhang des sonstigen Lebens haben. Während die Werke der abhängigen oder gemischten Künste dem Leben übergeben, der Benutzung und Abnutzung preisgegeben werden, werden die der freien und reinen Künste vom gesammten übrigen Leben absichtlich und vorsichtig fern gehalten. Der Augenblick der Wahrnehmung selbst sondert sich im Leben jedes Menschen aus dem Zusammenhang des übrigen Daseins heraus. Eine Art des Empfindens und Sichfühlens tritt ein, ohne Bezug auf die thatsächlichen Verhältnisse des Lebens, bloß durch die Formen des Schönen erregt. — Während ferner die Werke der abhängigen oder gemischten Künste beim Vergleich mit denjenigen Zwecken, für die sie hergestellt sind, als das Untergeordnete erscheinen, so untergeordnet, wie immer ein Mittel seinem Zweck untergeordnet ist (die Begehungen z. B., welche das versammelte Volk im Dome vornimmt, sind höheren Werthes als der Dom): so zeigen sich, im Gegensatz dazu, die Werke der freien und reinen Künste, beim Vergleich mit irgend etwas anderem äußerlich Erscheinenden, als das unbedingt Höhere. Namentlich mit den Werken der abhängigen oder gemischten Künste verglichen, erscheinen diese letzteren als das minder Vollkommene, weil ihren Formen der einheitliche Charakter der Kunst an mehr oder weniger Stellen fehlt: überall da, wo die Rücksicht auf Zweck und Benutzung die Rücksicht auf die Schönheit zurückgedrängt hat (z. B. im Dom die Aufstellung der Bänke ꝛc.).

Zwischen der Bildhauerkunst und der Baukunst d. i. den beiden Künsten, die

insofern einander gleich sind, als sie körperlich feste Stoffe gestalten, insofern aber von einander abweichen, als jene (die Baukunst) Werke zu einem Zweck des sinnlich thatsächlichen Lebens, diese (die Bildhauerkunst) dagegen Werke lediglich im Dienst des Schönen hervorbringt: zwischen diesen beiden Künsten giebt es ein Gebiet des künstlerischen Schaffens, auf dem sie sich berühren und ineinander übergehen: die monumentale Seite der Baukunst, die Ornamentik ꝛc.

Andrerseits kann von allen Gewerben eine Annäherung an die Art des kunstmäßigen Schaffens bewirkt werden, indem die Formen ihrer Werke nicht bloß dem Zweck, für den sie bestimmt sind, sondern auch dem Gesetz der Schönheit gemäß gebildet werden. Es sind alsdann zweierlei Gesichtspunkte, die zur Geltung kommen: der gewerbliche auf den Zweck, und der kunstmäßige auf die Schönheit. Ist ein Werk dieser Art vollkommen schön gerathen, so sagt man wohl, es sei zu schade, um es für seinen Zweck in Gebrauch zu geben.

Vergleiche in Bezug auf den allgemeinen Gedanken: die Auffassung in Schiller's „die Theilung der Erde".

§. 10. Die freien Künste.

Nach den Mitteln, in denen die Schönheit ausgeprägt wird, giebt es vier freie Künste:

1. Bildhauerkunst oder Plastik d. i. die Kunst, welche die Schönheit in Gestalten körperlich fester Stoffe (Stein, Holz) ausprägt;

2. Malerei d. i. die Kunst, welche die Schönheit durch Farben, die einer Fläche aufgetragen werden, zur Darstellung bringt;

3. Musik oder Tonkunst d. i. die Kunst, welche die Schönheit in den Tönen eines Tonsystems zur Wahrnehmung bringt;

4. Poesie oder Dichtkunst d. i. die Kunst, welche die Schönheit durch das Mittel der Sprache, — der Empfindung-, Vorstellung-, Begriff- und Gedanken-haltigen Sprache, — zum Ausdruck bringt.

„Plastik": aus dem griech. *πλαστική* (von *πλάσσω* bilden, formen). — Für „Malerei" ist ein Fremdwort nicht im Gebrauch. Griech.: *γραφική* (Graphik) Zeichenkunst: *ζωγραφική* (Zographik) Zeichnung nach dem Leben. *πινακογραφία* (pinacographia) d. i. Darstellung auf Tafeln. Lat.: pictura, von pingere, zeichnen. — „Musik": aus dem griech. *μουσική* d. i. 1. alles auf die Musen Bezügliche, 2. besonders Tonkunst (von *μοῦσα*, 1. Eigenname für die Göttin Muse, 2. Gattungsname für „Gesang, Lied"). — „Poesie" §. 1.

§. 11. Zwei Gruppen der freien Künste.

Die freien Künste bilden in vier verschiedenen Hinsichten zwei Gruppen, zu deren einer Bildhauerkunst und Malerei, zu deren anderer Musik und Poesie gehören. Und zwar:

1. in Bezug auf die Art ihrer Darstellung: Bildhauerkunst und Malerei sind Künste des Raumes, für die Wahrnehmung durch das Auge bestimmt; Musik und Poesie Künste der Zeit, für die Wahrnehmung durch das Ohr bestimmt;

2. in Bezug auf die Mittel ihrer Darstellung: Bildhauerkunst und Malerei verwenden naturgeschaffene Stoffe (Stein, Erz, Farbe ꝛc.), reale

Künste; Musik und Poesie verwenden menschlich geschaffene, aus dem Seelen- und Geistesleben hervorgegangene Mittel (Töne des Tonsystems, die begriff- und gedankenhaltige Sprache), ideale Künste;

3. in Bezug auf ihren Ursprung: Bildhauerkunst und Malerei sind nachahmende Künste; sie geben das vor ihnen Vorhandene, das sichtbar Körperliche wieder; Musik und Poesie sind aussagende Künste, sie bilden den verborgenen Inhalt der Seele und des Geistes, das Gefühls- und Gedankenleben des Menschen heraus;

4. in Bezug auf die Gegenstände ihrer Darstellung: Bildhauerkunst und Malerei stellen Formen eines abgeschlossenen Seins; Musik und Poesie Formen eines sich entwickelnden Werdens dar.

1. Art der Darstellung. — Für die Bildhauerkunst und Malerei, welche Werke im Raume schaffen, fallen die beiden Begriffe „Kunstwerk" und „Darstellung des Kunstwerks" zusammen. Ihre Werke stellen sich selbst und unmittelbar dar. Das Auge trifft auf sie und findet sie in jedem Augenblick vollkommen und ganz. Für die Musik und Poesie dagegen fallen jene Begriffe auseinander. Ihre Werke bedürfen, um wahrgenommen (vernommen) zu werden, des Vortrages durch die Künstler oder durch andere, des Vortrages fähige Personen. Musiker und Dichter müssen, um ihren Werken Dauer zu geben, außer denselben noch ein Mittel zu ihrer Herstellung schaffen, entweder die Einübung an andere Vortragende oder eine künstliche Art der Darstellung hörbarer Werke durch sichtbare Zeichen. Was Musiker und Dichter schaffen, besteht in diesem letzteren Falle nicht in dem, was sichtbar ist (im Geschriebenen oder Gedruckten), sondern in dem Hörbaren, das aus den sichtbaren Zeichen heraus zum Vortrage gelangen soll.

Für die Musik versteht sich dieser Gedanke von selbst. Die Fähigkeit, aus den Noten den Klang der Komposition dem inneren Ohre vorzuführen (Musik zu lesen), besitzen nur wenige, die höchst gebildeten Genossen der Kunst, wogegen die Fähigkeit, durch stilles Lesen den Inhalt des Gedichteten sich zum Bewußtsein zu bringen, in Folge der allgemeinen Schulbildung weit verbreitet ist. Es muß darauf hingewiesen werden: 1. daß Poesie ihren Ursprung und ihr Wesen aus der Zeit (aus den Jahrhunderten und Jahrtausenden) empfangen hat, da sie, unaufgeschrieben, bloß im Gedächtniß der Sänger, bloß durch den hörbaren Vortrag erneuert, bestanden hat; 2. daß durch das stille Lesen dem Gedichteten diejenige Seite geraubt wird, welche die Poesie mit den anderen Künsten gemein hat und in der ein großer Theil ihrer Schönheiten (Rhythmus und Reim) liegt; 3. daß allerdings gewisse, später entstandene Gattungen der Poesie (Roman, Novelle ꝛc.) mehr als andere auf das stille Lesen angewiesen sind, daß aber auch in ihnen das kunstgemäße Vollkommene von dem minder Werthvollen sich gerade dadurch unterscheidet, daß jenes zum klangvollen Vortrag, zum lauten Lesen herausfordert, während das minder Gute gern überhuscht und geringschätzig übersprungen wird.

2. Mittel der Darstellung. — Bildhauerkunst und Malerei benutzen Stein, Erz, Holz, Farbe ꝛc.: das sind naturgeschaffene Stoffe, entweder aus dem Entwicklungsproceß des Erdkörpers hervorgegangen oder dem organischen Leben der Erde angehörige, immerhin vor dem Menschen fertige, von ihm äußerlich aufgenommene Stoffe. Musik und Poesie dagegen benutzen Mittel, die vor dem Menschen nicht vorhanden waren, die erst in Folge der Entwicklung des menschlichen Inneren durch den Menschen selbst zur Gestaltung gelangt sind: die Tonsysteme und die Sprachen. Die Mittel, deren Bildhauerkunst und Malerei sich

bedienen, sind in vollkommenem Sinne „Stoffe" d. h. Gegenstände, die den Raum füllen, äußerlich mit sich umgehen, sich wägen, trennen, zusammensetzen ꝛc. lassen. Die Mittel dagegen, deren Musik und Poesie sich bedienen, können nur uneigentlich „Stoffe" genannt werden: sie sind nicht Stoffe, sondern Bewegungen, Aeußerungen einer Kraft, Formen aus und für Seele und Geist. Bildhauerkunst und Malerei sind wegen ihrer Abhängigkeit von dem thatsächlich Vorhandenen *reale* Künste zu nennen („real" von res, Gegenstand, Sache), Musik und Poesie wegen ihres Umgehens mit seelisch und geistig Geschaffenem *ideale* Künste („ideal" von idea; bei den Griechen ἰδέα ursprünglich: das Aussehen, das Sichtbare, die Gestalt; dann auch und bei den Römern ausschließlich: das geistig Vorschwebende, der Gedanke, in dem Absicht, Zweck oder Wesen einer Sache liegen).

Die Mittel der realen Künste haben, jedes seine gegebene Art und Beschaffenheit, und sind überall und zu jeder Zeit sich selbst gleich; die Mittel der idealen Künste dagegen tragen, als menschlich geschaffene, das Gepräge des Menschlichen (im Gegensatz zum Natürlichen) an sich, Freiheit, Willkür, Fortentwicklung. Jene, die Stoffe der Natur, werden in den Schöpfungen der Kunst, verwendet, ausgenützt, gewissermaßen vernichtet. Diese, die Formen des Seelen- und Geisteslebens, werden durch die Kunstschöpfungen innerlich gebildet und weiter und weiter geschaffen. Je größer Musiker und Dichter sind, desto mehr sind sie Bildner des des Tonsystems und der Sprache.

Verschiedene Folgerungen knüpfen sich an diesen Unterschied. 1. In Bezug auf die *Geschichte* der Künste. Die Entwicklung in der Bildhauerkunst und Malerei ist, je nach der Beschaffenheit ihrer Stoffe, beschränkt d. h. die Technik erreicht früher oder später nach den erforderlichen Vorübungen einen unübersteiglichen Höhepunkt; die Entwicklung in der Musik und Poesie dagegen ist unendlich, sie geht mit der Fortbildung des menschlichen Geschlechtes Hand in Hand, unablässig einer neuen Zukunft entgegen. — 2. In Bezug auf *Verständniß* und *Genuß* der Kunstwerke. Die Werke der Bildhauerkunst und Malerei sind Jedem zugänglich, dessen Seelen- und Geistesbildung die Stufe erreicht hat, die ihn für die Empfindung der Schönheit befähigt. Für die Werke der Musik und Poesie genügt dies nicht. Das Ohr außerdem muß sich in die Verhältnisse desjenigen Tonsystems hineingehört, der geistige Sinn muß sich in die Formen derjenigen Sprache hineingelebt haben, die dem Kunstwerk als Mittel dienen. Ein fremdes Tonsystem, eine fremde, nicht erlernte Sprache hindern das Verständniß und den Genuß des in ihnen kunstmäßig Geschaffenen. — 3. In Bezug auf das *Verhältniß* zwischen *Kunstmittel* und *Kunstwerk*. Erz, Stein, Farbe ꝛc. sind beim Schaffen eines Kunstwerkes widerstand- und einflußlos. Aus jedem Stein kann Alles gemeißelt, mit denselben Farben kann Alles gemalt werden. Tonsystem und Sprache dagegen sind beim Schaffen mitthätig und mitbestimmend. Die Tonsysteme fordern gewisse Folgen und führen den Komponisten. Die Sprachen noch mehr haben sich im Dienst und aus der Kraft des allgemein Menschlichen gebildet. Sie sind selbst Erzeugniß derjenigen Kräfte (Empfindung, Vorstellung, Phantasie), die weiter in der Poesie schöpferisch sind. Nicht nur daß sie die Gesetze der Gedankenfolgen in sich tragen und den Denker unsichtbar leiten: sie tragen das ganze Wesen des Poetischen in sich. In den realen Künsten wird die Kunstform den Mitteln äußerlich angelegt; in den idealen entsteht (erwächst) sie aus den Mitteln (§. 72). — *Schiller*, Dilettant:

Weil ein Vers dir gelingt in einer gebildeten Sprache,
Die für dich dichtet und denkt, glaubst du schon Dichter zu sein? —

3. Ursprung der Darstellung. — Bildhauerkunst und Malerei ergehen sich in einem Schaffen von außen nach außen: vom Vorbild zum Nachbild; Musik und Poesie dagegen in einem Schaffen von innen nach außen: ein bisher Unbekanntes und Nicht-wahrnehmbares, Seelenzustände und Geistesthätigkeiten werden offenbart. Von Anfang an ist das Thun in den Künsten beider Gruppen demgemäß gerade entgegengesetzt. Bildhauer und Maler beginnen die Entfaltung ihres Talentes mit Versuchen im Nachbilden; Musiker und Dichter mit Versuchen im Hinaustönen und Hinaussprechen. Auf jeder Stufe der Kunstleistung besteht der Maßstab für den Werth des Geschaffenen — bei der Bildhauerkunst und Malerei darin, in welchem Grade die Wiedergabe dessen, was im Vorbild liegt, gelungen ist; bei der Musik und Poesie darin, ob das Neue und Eigene, das aus Seele und Geist des Dichters zum Ausdruck gestrebt hat, vollkommen und klar entfaltet ist. Bei den nachahmenden Künsten beschränkt sich die Aufgabe der Kunst, Neues zu schaffen, auf die Zusammenstellung und Wahl dessen, was vom Vorbild her gegeben und bekannt ist. Bei den aussagenden Künsten dagegen ist die Aufgabe, Neues und Eigenes zu schaffen, nach allen Seiten unbeschränkt. Und namentlich etwas, das „Vorbild" genannt werden könnte, giebt es in dem Sinne, wie für Bildhauerkunst und Malerei, nicht. Ein Vorbild ist äußerlich vorhanden und kann mit Sinnen erfaßt werden; was dagegen in Musik und Poesie zum Ausdruck kommt (Gefühl, Vorstellung, Gedanke) gestaltet sich mit dem künstlerischen Schaffen aus seiner Unbestimmtheit (Unfertigkeit) heraus. Vorbild und Nachbild ferner gehören immer einem gemeinsamen Gebiet der Wahrnehmung an (Sichtbares wird durch Sichtbares, Hörbares durch Hörbares nachgebildet ꝛc.); in Musik und Poesie dagegen wird etwas der Wahrnehmung Verschlossenes (Gefühl, Vorstellung, Gedanke) in Formen des Hörbaren hinübergetragen. Was innen ist, bekommt Form des Aeußeren.

Anmerkung. Aristoteles (Poetik 1, 2) giebt als gemeinsames Wesen aller Künste die Nachahmung an, mit dem griechischen Wort „Mimesis" (μίμησις). In der weiten Bedeutung, in der Aristoteles dieses Wort nimmt, kann unser deutsches „nachahmen" ohne Mißverständniß und Unklarheit nicht gebraucht werden. Aristoteles sagt z. B. 1, 5 „die Tänzer ahmen durch die rhythmische Bewegung ihrer Körper Gemüthsstimmungen, Leidenschaften und Handlungen nach." Handlungen d. i. etwas äußerlich Sichtbares, können allerdings durch Körperbewegungen nachgeahmt (nachgebildet) werden, nicht aber Gemüthsstimmungen und Leidenschaften. Für das Thun des Tänzers in Bezug auf innere Regungen hat unser deutscher Sprachgebrauch den Ausdruck „zur Darstellung bringen". Die „Nachahmung" eines Tänzers trifft nur den Ausdruck jener inneren Regungen in Miene, Haltung und Geberde dessen, der sie erleidet, nicht die Regungen selbst.

Beispiel zur Erläuterung des Gegensatzes, der mit den Worten „nachahmende" und „aussagende" Kunst bezeichnet wird. — Ein Bildhauer oder ein Maler, der den Kaiser Barbarossa darstellen will, studirt die Bilder und Standbilder der Vergangenheit, stellt bei etwaigen Abweichungen sein Urtheil über das geschichtlich Zutreffende fest und giebt dieses mit der Technik seiner Zeit wieder. Was er aus sich erfindet, beschränkt sich auf die Stellung und Zusammensetzung des einzelnen geschichtlich Ueberlieferten. Der Sprachbildner, der auf seinem Gebiete weiter nichts thäte, als was diesem Thun des Bildhauers oder Malers entspräche (nämlich die Thaten des Kaisers einerseits den Quellen gemäß, andrerseits in einer frei gewählten Ordnung darstellen), wäre ein Geschichtschreiber und bliebe ein solcher, auch wenn er in Versen schriebe. Ein Dichtwerk entsteht vielmehr aus dem Geist dessen, der etwas von innen Geschaffenes, Gefühl und Gedanke eigener Art, mit dem aus der Geschichte Ueberlieferten zu verbinden weiß.

Ein Gedicht in Bezug auf diesen Stoff ist z. B. Geibel's „Friedrich Rothbart". Hier wird zuerst der Sage gemäß ein Bild vom Aufenthalt des Kaisers im Kyffhäuser entworfen, dann unter den Rittern, die den Kaiser umstehen, Heinrich von Ofterdingen genannt und folgendermaßen beschrieben:

„Seine Harfe ruht dem Sänger
In der Linken ohne Klang,
Doch auf seiner hohen Stirne
Schläft ein künftiger Gesang."

Die Begeisterung für den Inhalt dieses künftigen Gesanges, die Zuversicht zu der Art, wie die Voraussicht auf die Wiedergründung des deutschen Reiches in Erfüllung gehen wird: dies aus des Dichters Seele Gegebene und in die Sage Hineingewebte (dies von den nachahmenden Künsten gar nicht Erfaßbare, weil es etwas lediglich Inneres, ein Gefühl, ist), dies macht die Darstellung zum Dichtwerk (§. 89).

Dichterausſprüche, in denen das Wesen der Poesie als einer „aussagenden" Kunst (im Gegensatz zur „nachahmenden") klar gelegt wird. — Lessing, Hamburgische Dramaturgie, nennt die dichterische Natur

„eine lebendige Quelle, die durch eigene Kraft sich emporgearbeitet, durch eigene Kraft in so reichen, so frischen, so reinen Strahlen aufschießt".

Goethe, Götz von Berlichingen (Franz spricht):

„So fühl ich, was den Dichter macht, ein volles, ganz von Einer Empfindung volles Herz."

Goethe, Torquato Tasso (Leonore Sanvitale spricht in Bezug auf Tasso):

Sein Auge weilt auf dieser Erde Raum;
Sein Ohr vernimmt den Einklang der Natur;
Was die Geschichte reicht, das Leben giebt,
Sein Busen nimmt es gleich und willig auf.
Das weit Zerstreute sammelt sein Gemüth,
Und sein Gefühl belebt das Unbelebte.
Oft adelt er, was uns gemein erschien,
Und das Geschätzte wird vor ihm zu nichts.
In diesem eignen Zauberkreise wandelt
Der wunderbare Mann, und zieht uns an,
Mit ihm zu wandeln, Theil an ihm zu nehmen.
Er scheint sich uns zu nahn, und bleibt uns fern;
Er scheint uns anzusehn, und Geister mögen
An unsrer Stelle seltsam ihm erscheinen.

(Tasso zu Antonio):

Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,
Gab mir ein Gott zu sagen, was ich leide.

Schiller, die vier Weltalter („Ihm" d. i. dem Dichter):

Ihm gaben die Götter das reine Gemüth,
Wo die Welt sich, die ewige, spiegelt;
Er hat Alles gesehen, was auf Erden geschieht,
Und was uns die Zukunft versiegelt;
Er saß in der Götter urältestem Rath
Und behorchte der Dinge geheimste Saat.

Er breitet es lustig und glänzend aus,
Das zusammengefaltete Leben;

Zum Tempel schmückt er das irdische Haus,
Ihm hat es die Muse gegeben;
Kein Dach ist so niedrig, keine Hütte so klein,
Er führt einen Himmel voll Götter hinein.

Uhland, Freie Kunst (redet den Dichter an):

Deines vollen Herzens Triebe
Gieb sie keck im Klange frei!

Geibel, Distichon:

Tief zu denken und schön zu empfinden, ist Vielen gegeben;
Dichter ist nur, wer schön sagt, was er dacht' und empfand.

4. Gegenstand der Darstellung. — Bildhauerkunst und Malerei stellen Formen eines abgeschlossenen Seins, Musik und Poesie Formen eines sich entwickelnden Werdens dar. Dieser Gegensatz der beiden Gruppen ist mit der Art ihrer Darstellung unmittelbar verbunden. Das im Raum geschaffene Werk ruht; das in der Zeit dargestellte bewegt sich. Wenn Bildhauerkunst und Malerei einen Gegenstand wählen, der thatsächlich in Bewegung begriffen ist (einen gehenden Menschen, fliegenden Vogel), so sind sie genöthigt, diesem mehr oder weniger Gewalt anzuthun. Ein vorübergehender Moment wird als etwas, was er nicht ist, als Ruhepunkt für alle Zeit, als ewiger Ruhepunkt dargestellt. Die Wahl dieses Augenblicks ist in den nachahmenden Künsten der hauptsächlichste Theil der Freiheit und das eigentliche Zeichen der Meisterschaft des Künstlers. Für Musik und Poesie dagegen kommt der Fall, daß das, was die Künste darstellen, und das Mittel, wodurch sie es darstellen, verschiedener Art wären, in derselben Weise nicht vor. Was die Musik durch ihre hinwogenden Klänge darstellt, ist die hinwogende Empfindung; was die Poesie durch ihre sich ablösenden Sprachformen darstellt, sind die sich ablösenden Vorstellungen und Gedanken des Geistes.

Dennoch erwächst für die Poesie in gewissen Fällen eine ähnliche Schwierigkeit, wie in jenem oben erwähnten Falle für Bildhauerkunst und Malerei, und zwar in umgekehrter Weise. Wenn nämlich Empfindungen, Vorstellungen und Gedanken poetisch zum Ausdruck gebracht werden sollen, die sich in Bezug auf einen thatsächlich ruhenden, äußerlich unbeweglichen Gegenstand (einen Wald, einen Baum, eine Gegend) gebildet haben, so ist die Gefahr vorhanden, daß der Dichter bei der Darstellung desselben länger verweilt (ruht), als um der Art der Sprache und des Geistes willen gut und zweckmäßig ist. Gute Dichter beschränken soviel wie möglich Aufgaben dieser Art. Wenn im Zusammenhang eines größeren Werkes (eines Epos, Romans ꝛc.) die Schilderung eines ruhenden Gegenstandes unumgänglich ist, so wird dieser nicht mit derjenigen Vollständigkeit und Ausführlichkeit gegeben, zu der Bildhauer und Maler durch ihre Kunst genöthigt sind. Nur einzelne Merkmale, das Wesentliche, Charakteristische wird hervorgehoben, alles irgend Selbstverständliche übergangen. Oder der Dichter greift zu einem Hilfsmittel anderer Art. Er verlegt den fertigen und ruhenden Gegenstand in die Zeit zurück, da er entstand. Ein Garten wird beschrieben, indem erzählt wird, wie die Anlage zu ihm gemacht und ausgeführt wurde. Homer (Ilias 18, 468 ꝛc.) beschreibt den Schild des Achill, indem er erzählt, wie Hephästos ihn schmiedet.

Ganze Dichtwerke aber, in denen weiter nichts als die Beschreibung eines ruhenden, sich gleich bleibenden Gegenstandes gegeben würde, kommen überhaupt nicht vor. Wenn sie vorkämen, würden sie als gute Dichtwerke nicht anerkannt werden. Man täusche sich über gewisse, in allgemeiner Anerkennung stehende Dich-

tungen nicht! Kleist „Frühling“ z. B. zeichnet nicht ruhende Gegenstände, Bilder, wie ein Maler sie gleichfalls geben könnte.

Empfangt mich, heilige Schatten, ihr Wohnungen süßer Entzückung,
Ihr hohen Gewölbe voll Laub und dunkler schlafender Lüfte,
Die ihr oft einsamen Dichtern der Zukunft Vorhang zerrissen,
Oft ihnen des heitern Olymp azurne Thore geöffnet,
Und Helden und Götter gezeigt! empfangt mich! füllet die Seele
Mit holder Wehmuth und Ruh! O daß mein Lebensbach endlich
Von Klippen, da er entsprang, in euren Gründen verflösse! ꝛc.

Dieser Ton geht durch das Gedicht. Der Dichter führt sich in die Natur, sich mit den unsichtbaren Schwingen seiner Seele, mit der Sehnsucht nach Entzückung, nach Wehmuth und Ruhe, mit dem Verlangen nach einem Klarblick in die Zukunft und Ewigkeit, mit dem Dichterverlangen nach Erkenntniß und schöner Gestaltung, mit den wechselnden Fragen und Antworten seines Geistes, mit der Befriedigung im Vertrauen auf die Wunderkraft der schönen Natur: mit all diesem unabläßig im Werden begriffenen Lebensinhalt der Seele und des Geistes. Goethe „Wandrers Nachtlied“ (Ueber allen Gipfeln ist Ruh) ist ein vollkommenes Gedicht nicht etwa durch die treue Schilderung der sich gleich bleibenden Wahrnehmungen, welche Auge und Ohr nächtlich von einem Standpunkt „über allen Gipfeln“ machen. Diese Schilderung ist vielmehr nur das Mittel zu dem, worin das Poetische liegt: d. i. zum Heraustreten des Seelischen und Geistigen, das in innerer Harmonie den Wahrnehmungen gegenüber sich zur Geltung bringt; zu dem wehmüthigen Trosteswort, das unter dem Einfluß der nächtlichen Waldesruhe sich der Seele des Dichters entreißt:

„Warte nur! balde
Ruhest du auch.“

§. 12. Umkreis der Künste.

Unter den vier freien Künsten findet ein stufenweiser Uebergang in solcher Art statt, daß durch sie Alles, was von außen und innen dem Seelen- und Geistesleben eigen wird, zur Darstellung kommt. Und zwar:

1. die Bildhauerkunst ist die ganz objektive Kunst: sie stellt körperlich Gegenständliches in dessen eigenen Formen dar;

2. die Malerei ist die Kunst objektiven Gegenstandes und subjektiver Auffassung: sie stellt das körperlich Gegenständliche nicht in dessen eigenen Formen, sondern den Eindrücken gemäß dar, welche das Auge empfängt;

3. die Musik ist die ganz subjektive Kunst: sie stellt die Gefühle der Seele in deren eigen geschaffenen Formen (Tönen des Tonsystems) dar;

4. die Poesie ist die Kunst subjektiven Ursprunges und objektiver Umfassung: sie stellt in den vom Menschen geschaffnen, begriff- und gedankenhaltigen Formen der Sprache dar, was, einerseits durch Wahrnehmung von außen her, andrerseits durch Empfindung im Innern, selbstbewußt wird.

Die Bildhauerkunst ist die verhältnißmäßig beschränkteste Kunst. Sie vermag nur das körperlich Feste darzustellen, und auch dieses nur in beschränktestem Maße, nur in Formen, die unter Einer geschlossenen Oberfläche zusammengefügt sind. Dieses körperlich Gegebene stellt sie der Wirklichkeit gemäß dar,

d. h. unter Wiederholung aller Verhältnisse und Maße, die in allen Richtungen (Höhe, Breite, Tiefe) an dem Gegenstand statt haben. Sie ist die Kunst in gänzlicher Abhängigkeit von den Gegenständen der Wahrnehmung.

Die Malerei hat ein weiteres Gebiet und eine freiere Art der Behandlung. Sie stellt alles im Raum Existirende, auch das scheinbar Unkörperliche (Luft, Himmel, Licht), auch das in seiner Ausdehnung Unabsehbare (Land, Gebirge, Meer) dar. Sie stellt dies Alles nicht dar, wie es ist, sondern wie es dem Auge mitgetheilt wird. Das Bild, das der Mensch auf der Netzhaut empfängt, hat die Formen, die der Maler seinem Gemälde giebt. Das Subjektive, das sich im Auge des Menschen vollzieht, wird durch die Malerei dem Objektiven mitgetheilt. Die Werke dieser Kunst beruhen auf Täuschung. Das nach drei Richtungen (Höhe, Breite, Tiefe) gestaltete Körperliche wird in Formen dargestellt, die nur zwei Richtungen (Höhe und Breite) an sich tragen. Und auch die Maße, die im Gemälde zur Darstellung kommen, werden nach der Art, wie sie dem Auge erscheinen (nach der Perspektive) umgewandelt.

Zwischen Bildhauerkunst und Malerei giebt es eine Uebergangsform: das Relief, welches mit eigenthümlich verwandten Mitteln der Bildhauerkunst sich den Scheinwirkungen der Malerei nähert.

Die Musik ist, was Umfang und Charakter betrifft, ebenso beschränkt wie die Bildhauerkunst, was aber Form und Art betrifft, in Allem der Gegensatz zur Bildhauerkunst. Die Bildhauerkunst stellt das äußerlich Geformte, körperlich Gegenständliche dar, die Musik das innerlich Erregte, subjektiv Verborgene. Die Musik bringt das unmittelbar Persönliche im Menschen zum Ausdruck d. h. die Gefühle und Stimmungen der Seele: Freude, Trauer, Sehnsucht, Hoffnung, Wehmuth, Begeisterung ꝛc. Das „unmittelbar-Persönliche“ werden Gefühl und Stimmung genannt: denn ohne sie befindet sich der Mensch in keinem Augenblick. Sie sind, als das Bewußtlose und Unwillkürliche im Menschen, unmittelbar mit seinem bloßen Leben (mit dem Dasein) gegeben. Sie kommen als Macht über den Menschen, ungerufen, unvorbereitet, schwer abzuweisen und, wenn sie da sind, schwer zu ändern. Die Musik stellt dies geheimnißvolle, ruhelose Seelenwogen dar. („Seelenwogen“: das Wort „Seele“ bedeutet ursprünglich das „Wogen“. Gothisch: saivala; althochdeutsch: sêula, sêla. Von saivs, sêu, sê d. i. See, Meer.) Die Musik stellt es in Tönen dar, die, als Ausdruck der Stimmungen, unmittelbar der Seele entquellen, in Tönen, durch welche die Seele wie von einer Unruhe und einem Zwang befreit und glücklich wird.

Die Poesie endlich bildet den Abschluß und die Zusammenfassung aller Künste. Sie stellt nicht das unmittelbar-Persönliche, sondern das vermittelt-Persönliche dar d. h. den Inhalt des Geistes, den der Mensch durch selbstbewußte Thätigkeit und Arbeit gewinnt, durch Beobachtung der Dinge und Vorgänge in der Welt, durch Nachdenken über ihre Gründe und Vorgänge, durch Aufbewahren der Eindrücke im Gedächtniß, durch Erfassen und Vergleichen des Gegenwärtigen und Vergangenen, durch Folgerungen aus dem sichtbaren in ein unsichtbares Gebiet, aus dem Begrenzten ins Unendliche, aus der Welt zu Gott hinüber. Die Poesie ist, nach je einer Seite, mit jeder der anderen Künste verwandt; aber ebenso stark von jeder derselben verschieden. Und zwar 1. mit allen verwandt: denn die Poesie zieht alles irgendwie Vorhandene in ihr Bereich, sowohl das äußerlich Gegenständliche (das dem Geist aus Wahrnehmung Kommende), wie das innerlich Gegenständliche (das aus der Selbstempfindung zum Bewußtsein Gelangende); aber 2. von allen verschieden: denn sie stellt einerseits jenes, das äußerlich Gegebene, nicht in einem Nachbild seiner Form, nicht in körperlich sichtbaren Formen und Farben, sondern als vom Bewußtsein wieder-

geboren, in Begriffe und Gedanken gefaßt und in deren eigene Formen (Sprachformen) gekleidet; und sie stellt andrerseits das innerlich Gegebene anders dar als es sich unmittelbar äußert, nämlich nicht in begriff- und vorstellungslosen Tönen der Empfindung (der Freude, des Schmerzes), sondern in den Bewußtseinsformen der Sprache.

Was einzelne Wirkungen betrifft, so bleibt die Poesie hinter denen anderer Künste gelegentlich zurück. Die Vergegenwärtigung und Veranschaulichung der Formen kann ihr nicht, wie der Bildhauerkunst und Malerei gelingen; die Versenkung in die Stimmung, die Selbstvergessenheit des Empfindungslebens nicht, wie der Musik. Aber alle insgesammt umspannt und überflügelt sie: so sehr, daß in ihren Hauptgebieten, im Epischen, Lyrischen und Dramatischen, sich ein Wiederschein je einer der anderen Künste erkennen läßt. Und gewisse Aufgaben gehören ihr ganz allein an. Alles rein gedankliche Auffassen d. h. das Erfassen der Weltgegenstände und Vorgänge in den Verhältnissen des Grundes und der Folge, der Kraft und Wirkung, des Allgemeinen und Besondern, des Scheines und Wesens, das Erfassen des Gegensatzes zu allem sinnlich Vorhandenen, zur gesammten Welt, das Erfassen Gottes, — für alles dies haben die anderen Künste überhaupt kein Mittel der Darstellung.

Von dieser überflügelnden Allgemeinheit der Poesie schreibt sich her, daß das Wort „Poesie" zuweilen dem Worte „Kunst" gleichgestellt wird. Man spricht von einer poesievollen Auffassung auch in Bezug auf Werke der anderen Künste. Man meint: vollendet nach dem ganzen Wesen der Kunst; schön durch Innigkeit der Empfindung, Fülle der Anschauungen, Kraft der Gedankenerweckung, durch alles das zusammen, was nur in der Poesie vollkommen, in jeder anderen Kunst entweder nur vereinzelt oder nur andeutungsweise erscheint.

Wie zwischen Bildhauerkunst und Malerei eine Uebergangsform (das Relief), so giebt es verschiedene Kunstformen, in denen Musik und Poesie ihre Mittel und Wirkungen mit einander verbinden: Lied, Oper, Oratorium ꝛc.

II. Schönheit.

§. 13. Erklärung.

Schönheit (im Sprachgebrauch der Aesthetik) ist eine Beschaffenheit der Formen, die wahrgenommen (vernommen) und vorgestellt (geistig vergegenwärtigt) werden können, und zwar diejenige, die im Menschen das Gefühl einer reinen Freude erweckt, d. h. einer Freude bloß am Wahrnehmen und Vorstellen.

Wie das Wort „Kunst" (§. 7), wird auch das Wort „schön" im Volkssprachgebrauch weiter genommen als in der Aesthetik. Man bezieht es auf Alles, was in irgend einer Weise und durch irgend welche Mittel den Menschen erfreut: auf Mittel des körperlichen Wohlbefindens und Genießens (schönes Wetter, schöner Apfel), auf Gegenstände des materiellen Strebens (schöne Ernte, schöner Gewinn), auf Mittel und Ziele der Erkenntniß (schöne Sammlung, schöne Entdeckung), auf Pflichten der Tugend (schöner Entschluß, schönes Werk) ꝛc. Man faßt es im Sinne der Wörter „angenehm, nützlich, zweckmäßig, gut."

Die Beschränkungen, welche dem Wort in der Aesthetik gegeben werden, beziehen sich auf die Art der Beglückung und auf die Mittel, durch welche sie hervorgebracht wird. 1. Die Art der Beglückung, die mit dem Schönen zusammen-

hängt, ist eine Freude „bloß am Wahrnehmen und Vorstellen". Mit dem Wort „wahrnehmen" werden in diesem Zusammenhang beide Arten der Sinnenthätigkeit zusammengefaßt, bei denen der Gegenstand unberührt und in seinem Dasein ungestört bleibt: sehen und hören; also auch, was im gewöhnlichen Sprachgebrauch „vernehmen" genannt wird. Mit dem Wort „vorstellen" ebenso alle Arten der geistigen Vergegenwärtigung, nicht bloß die von sichtbaren Formen, sondern auch von hörbaren, z. B. von Klängen einer Melodie, von Sprachklängen und deren Inhalt, den Gedanken. In der Freude bloß an diesem Wahrnehmen und Vorstellen wird der Eindruck des Schönen gefunden. Ein Gedanke, ein Wunsch darüber hinaus erwacht nicht: nicht der Gedanke, wie es genützt, zu welchen Zwecken es verwandt werden könne. Im Gegentheil, eine Scheu vor jeder Benutzung und Verwendung, eine Sorge um das Schöne, damit es der Wahrnehmung und Vorstellung, jetzt und für alle Folgezeit, erhalten bleibe, ist der Schönheitsempfindung eigen. Im höchsten Grade „rein" ist diese Freude: eine glückliche Empfindung, bei der der Mensch sich und all seinen Egoismus vergißt. Einem Gegenstand, den er für höher als sich selbst achtet, fühlt er sich hingegeben. In eine andere Art der Empfindung, als die dem sinnlichen Leben unmittelbar eigen ist, wird er gehoben. Ein idealer Zug ist erregt: Befriedigung an einem geistig Gegenständlichen und sinnlich nicht Verwendbaren. 2. Die Mittel, durch welche die Freude erregt wird, sind nicht Gegenstände, sondern „Formen". Ein Apfel ist im Sinne der Aesthetik schön, wenn seine Gestalt und Farbe danach beschaffen sind. Werke der Bildhauerkunst sind um der Formen willen schön, welche Holz oder Stein ꝛc. zeigen; Werke der Malerei um der Linien und Lichtverhältnisse willen, welche das Gemälde zeigt. Die Mittel, deren Musik und Poesie sich bedienen, sind an sich nichts, was mit dem Worte „Gegenstand" bezeichnet werden könnte: es sind „Formen" menschlicher Thätigkeit, Aeußerungen für das Hören, Vorstellen und geistige Vergegenwärtigen.

Beide Beschränkungen, die der Art und der Mittel, gehören zueinander. Weil bei einem schönen Eindruck (im Sinne der Aesthetik) etwas Körperliches nicht zur Mitwirkung kommt, darum *kann* die Empfindung rein und geistig sein. Und andrerseits: wenn die Freude lediglich im Wahrnehmen und Vorstellen liegen soll, so *muß* alles Körperliche dabei ausgeschlossen sein.

Eine Hindeutung auf dieses Wesen der Schönheit liegt in der Etymologie des Wortes „schön": von „scheinen". Schön ist, was so erscheint.

Schönheit ist ein Verhältnißbegriff. Sie bildet sich aus der Beziehung zweier zueinander: 1. einer Form, die gewisse Merkmale hat (die Merkmale der Schönheit), und 2. der menschlichen Seele, die durch jene Merkmale zu einem eigenthümlichen Gefühl (zu dem der Schönheit) erregt wird. Die Merkmale der schönen Form nennen wir den objektiven Grund (§. 14), die Beschaffenheit der menschlichen Seele den subjektiven Grund der Schönheit (§. 15).

§. 14. Der objektive Grund der Schönheit.

Die Merkmale der schönen Form, allgemein d. h. für alle Gebiete des Schönen bezeichnet, sind folgende drei:

1. die schöne Form ist aus Gegensätzen gebildet;
2. die Gegensätze sind harmonisch ausgeglichen;
3. die schöne Form ist in sich zu einem Ganzen abgeschlossen.

1. „Die schöne Form ist *aus Gegensätzen gebildet*". Das Einheitliche und in sich Gleichartige, wie es auch beschaffen sei, entbehrt der Kraft,

sich als Schönes geltend zu machen. Das Licht z. B. würde nicht als Schönheit empfunden werden, wenn es seinen Gegensatz, das Dunkel, nicht neben sich hätte. Der Klang der Stimme wird schön, wenn er den Gegensatz der hohen und niedrigen, der dauernden und beweglichen Töne zur Darstellung bringt. Auch etwas, das Verschiedenheiten an sich zeigt, aber solcher Art, daß ein Einheitliches (das Gesetz, nach dem es gebildet ist) für die Wahrnehmung stark hervortritt, z. B. für das Auge Formen, nach einer mathematischen Formel gebildet (Kreis, Cylinder, Pyramide ꝛc.), für das Ohr Formen, nach einer arithmetisch bestimmten Folge der Töne (Tonleiter, Terzengänge ꝛc.): auch diese Formen entbehren des Merkmals der Schönheit im Sinne der Aesthetik. Es fehlt der Gegensatz zu dem einheitlichen Gesetz: die Manigfaltigkeit, die von der Freiheit herrührt. Ein Regenbogen, wie lebhaft er das menschliche Herz zum Erstaunen und Entzücken aufruft, ist an sich und durch sich allein nicht schön; er *wird* es erst durch den Gegensatz, den die regelmäßige Lichtbrechung theils in den dunkeln Farben, theils in der Manigfaltigkeit des Wolkenhimmels und der Landschaft findet.

In Bezug auf dieses Merkmal der schönen Form unterscheiden sich die vier freien Künste durch die Art und den Umfang, wie und worin dasselbe auftritt. Am manigfachsten ist in dieser Hinsicht die Poesie. Da verbinden sich Gegensätze sinnlicher Art (die der starken und schwachen, hohen und tiefen, ähnlichen und unähnlichen, dauernden und vorübergehenden Klänge) mit Gegensätzen des seelisch-geistigen Lebens (das Hörbare des Klanges und das Denkbare des Sinnes, das Subjektive der Empfindung und das Objektive der Vorstellung), ferner mit den manigfachen Gegensätzen, die, aus dem wirklichen Dasein, aus Natur oder Geschichte ꝛc. herrührend, den Gegenstand (den Stoff) des einzelnen Dichtwerkes bilden z. B. in *Schiller* „Kampf mit dem Drachen" der Gegensatz des hochherzigen Ordensritters gegen das hilfsbedürftige Land, ferner der Klugheit des menschlichen Kämpfers gegen die rohe Gewalt des Thieres, ferner des frei sich opfernden Ritters gegen den Zucht-fordernden Meister, des begeistert zujauchzenden Volkes gegen das tadelnde und strafende Ordensoberhaupt ꝛc.

2. „Die Gegensätze in der schönen Form sind *harmonisch ausgeglichen*". Ein Verhältniß des Gleichgewichtes ist hergestellt. Ein helleres Licht verbindet sich mit tieferem Dunkel; einfachere, gerade und gesetzmäßig gebildete Linien mit manigfacher abbrechenden und mehr regellosen; schneller bewegliche Töne mit ruhiger gehaltenen; tiefer erregte Empfindungen mit kühner aufsteigenden Vorstellungen ꝛc., je Eines nach dem Maße und der Art des Anderen. „Harmonisch" wird diese Art des Ausgleichs genannt, weil die Kraft jedes Einen auf das Andere übergeht. Ein Zusammenklang, eine Harmonie, ist vorhanden. Nicht nur nicht, daß Eine Seite die Andere störte und in ihrer Wirkung beschränkte, sondern gegenseitige Haltung und Stärkung findet statt. Das Licht wird heller durch das tiefere Dunkel, aus dem es hervorbricht; das Dunkel wird dunkler durch das stärkere Licht, das neben ihm aufleuchtet; das Große irgend einer Art empfängt umfassendere Maße durch je Kleineres in seiner Umgebung ꝛc. Je höher der Grad ist, der dem Einen gewährt wird, desto mehr Gelegenheit wird im Schönen dem Anderen gegeben, sich auszubreiten und in seiner Art zu zeigen.

In den Raumkünsten ist die Herstellung dieses Gleichgewichts äußerlich d. h. durch ein Nebeneinander bewirkt. Beide Seiten des Gegensatzes sind gleichzeitig. In den Zeitkünsten dagegen findet die Gestaltung *nacheinander* statt. Die Folge davon ist die *Steigerung* im Fortgange der Werke dieser Künste. Die Kraft jeder einen Seite des Gegensatzes geht auf die andere über. In jedem Folgenden ist das Vorhergehende, seiner Kraft nach, mit enthalten. In *Schiller* „Kampf

mit dem Drachen" giebt der Eingang unmittelbar einen überzeugenden Eindruck von der Ritterlichkeit des Jünglings (durch das Zujauchzen des Volkes). Durch den Gegensatz, der dagegen auftritt (den Vorwurf des Ordensmeisters), stellt sie sich dann in ein helleres Licht. Man erfährt, in wie hohem Grade Kühnheit, Klugheit, erfinderischer Geist und Beharrlichkeit in ihm geeint sind. Der Rechtfertigung des Ritters gegenüber wächst nun wieder der Ernst und die Strenge des Ordensmeisters. Gehorsam und Demuth scheinen mit der Rechtfertigung des Eigenwillens unversöhnbar. Das ausstoßende Urtheil des Meisters enthüllt alsdann den Charakter des Jünglings weiter und würdiger. Auf die Probe gestellt, zeigt er durch sein Benehmen, daß er Demuth und Gehorsam mit jener Kraft der Freiheit und des Selbstvertrauens zu vereinigen wisse. Und wie in einem Siegesschein, in welchem die kämpfenden Gegensätze sich gleichmäßig verherrlicht finden, schließt das Dichtwerk.

In Gedichten kleineren Umfanges geht die Steigerung in ununterbrochenem Zusammenhang von Anfang bis Ende. Für Dichtungen größeren Umfanges ergiebt sich aus der Unmöglichkeit, eine zusammenhängende Steigerung in so weiten Grenzen auszuführen oder zu empfinden, die Anordnung von Ruhepunkten, die Gliederung in Abschnitte (Gesänge des Epos; Kapitel, Bücher des Romans; Akte des Schauspiels).

3. „Die schöne Form ist in sich *zu einem Ganzen abgeschlossen*". Dieses Merkmal ist unmittelbare Folgerung aus beiden vorangehenden. Weil jeder Bestandtheil des Schönen seinen Gegensatz neben sich hat und durch harmonische Ausgleichung mit ihm verbunden ist, darum ist es nicht möglich, daß irgendwo eine Lücke, eine Unterbrechung eintrete. Beziehungslos ist nichts in der schönen Form. Nichts macht sich allein oder lediglich als Einzelnes geltend. Jedes ist vielmehr Eines *zum* Anderen. Alle, wie viel oder wie wenig ihrer seien, bilden ein in sich Geschlossenes, Eines für sich, ein Ganzes.

Die Art, wie dieses Ganze sich zur Wahrnehmung und Empfindung bringt, ist in den verschiedenen Künsten verschieden. In einem Werk der Raumkünste fesselt irgend ein Punkt durch seine Art das Aufmerken mehr als die anderen. Das Auge wird unwillkürlich auf ihn geführt. Er bildet den Mittel- und Hauptpunkt, den anderen gegenüber. Die Linien oder Farben führen von ihm in den Umkreis hierhin und dorthin. Da gestalten sie sich und verschmelzen mit anderen, die hinwider, je nachdem das Werk größer oder kleiner ist, entweder ihren Gegensatz und ihre Ausgleichung abermals in anderen finden oder auf jenen Mittel- und Hauptpunkt zurückweisen. Ein gegenseitiges Hinneigen und Hinweisen von Einem zum Anderen ist für den Beschauer erregt. Wohin man auch geführt wird und wo man vorübergehend weilt, die Anschauung wird im Schönen, wie in einem lebensvollen, sich selbst erneuenden und sich in sich abschließenden Kreise gehalten.

In Werken der beiden Zeitkünste ist es das zuerst Erklingende, im Musikstück das Thema, im Dichtwerk der Eingang, von dem die Kraft, Einheit und Ganzheit zu bilden, ausgeht. Sie enthalten die Gegensätze, die sich nach dem Gesetz der harmonischen Ausgleichung entwickeln. Durchführung des Themas ist Aufgabe des musikalischen, Entfaltung des im Eingang Liegenden, Aufgabe des poetischen Werkes (§. 89). Aeußerlich *und* innerlich schafft sich in beiden Künsten jedes Werk zum Ganzen. Aeußerlich: denn mit den ersten Klängen (in der Musik durch Tonart, Takt, Tempo; in der Poesie durch Rhythmus und Reim) bringen die Schranken an's Ohr, innerhalb deren das Werk, seinen von innen kommenden Wandlungen folgend, sich abschließt.

„Die Prosa bringt kein Wort hervor,
Wie groß es sei, es wird ein Bruchstück bleiben;
Die Poesie kann nicht vier Zeilen schreiben:
Sie sind ein Ganzes dir im Ohr." (Rückert.)

Und innerlich: denn bei der Entfaltung der Gegensätze des Anfangs kommt nichts auf, was nicht mit dem zuerst Gegebenen und dem daraus Entwickelten in Bezug stände. Je nachdem das Thema eines Musikstückes und der Eingang eines Dichtwerkes beschaffen sind (z. B. mildere oder grellere Gegensätze enthaltend, Gegensätze aus engeren oder weiteren Gebieten zusammenführend), je nachdem bilden sich das Musik- und Dichtwerk kleiner oder größer, einfacher oder zusammengesetzter; immer aber zu einem innerlich Unlösbaren, zu einem Selbstgenugsamen in sich.

In den Werken der Raumkünste unterstützt man, weil daselbst die Bildung zum Ganzen äußerlich (durch räumlich Nebeneinanderstehendes) bewirkt wird, dieses Merkmal der schönen Form durch äußere Mittel. Man stellt die Bildsäule auf einen freien Platz und erhebt sie, durch Errichtung eines Sockels, über den Erdboden; man schließt das Gemälde in einen Rahmen. Das Ganze, das jedes einzelne Werk dieser Künste in sich ist, wird so äußerlich zum stärkeren Abschluß gebracht. In den Werken der Zeitkünste dagegen wirken innere Kraft der Begründung und Folgerung und äußerer Abschluß der Form in vollkommener Weise dazu, die Geschlossenheit des Kunstwerkes zur Darstellung zu bringen. Die Seele kommt aus dem Schwunge der Empfindungen, der angeregt ist, der Geist aus dem Zusammenhang der Gedanken, der geknüpft wird, nicht heraus. Haben Musik- und Dichtwerk diese Kraft nicht in sich, so liegt es an einem inneren Mangel: an der Wahl und Haltung der Gegensätze. Eine äußere Zuthat könnte ihnen nichts helfen.

§. 15. Der subjektive Grund der Schönheit.

Die Empfindung des Schönen beruht auf der Art der menschlichen Seele: darauf daß sie geistdurchdrungen ist. Und zwar näher:

1. darauf, daß der Geist sein Dasein in der Auffassung von Gegensätzen hat;

2. daß harmonische Ausgleichung der Gegensätze dem Menschen als Ziel seines Strebens vorschwebt;

3. daß dieses Ziel, unter dem Streben nach ihm, unabläßig höher steigt und ferner rückt.

Beim Gewahren eines Schönen d. i. einer Form, in der die Gegensätze harmonisch ausgeglichen sind, erwacht die Seele zu einer hohen reinen Freude, da ein Abbild der Erfüllung ihrer Sehnsucht und ihres Strebens ihr zu theil geworden ist.

Mensch und Thier, jedes Einzelwesen dieser Gattungen, hat Seele d. h. eine Innerlichkeit, auf welche, als auf einen gemeinschaftlichen Mittelpunkt seines Daseins, alle Einflüsse von außen hingehen, und von welcher, als von ihrem gemeinschaftlichen Grunde, alle Einflüsse nach außen herkommen: eine Innerlichkeit, die nur für das Einzelwesen ist; für jedes eigen; eine Innerlichkeit der Empfindung, der Selbstempfindung. Der Unterschied der thierischen und der menschlichen Seele besteht aber darin, daß die Seele des Thieres nur körperliches Empfinden hegt, während die des Menschen unter dem Einfluß des Geistes steht. So lange

der Mensch zum geistigen Leben nicht erwacht ist, im ersten Kindheitszeitraum, ist seine Seele von derselben Beschaffenheit, wie die eines ähnlich entwickelten Thieres. Ob der Mensch für die Schönheit empfänglich wird oder, wie das Thier, ohne Regung für dieselbe bleibt, hängt davon ab, ob das Leben des Geistes in ihm zur Entwicklung gelangt.

1. „Der Geist hat sein Dasein in der Auffassung von Gegensätzen". Das Aufkommen des Geistes ist dem Erwachen aus einem Traume vergleichbar. Wie im Traume die Dinge, von denen man träumt, nicht wirklich, sondern nur in der Empfindung des Träumenden vorhanden sind: so sind in einem empfindenden Wesen ohne Geistesthätigkeit, z. B. im Thiere, im jährigen Kinde, die Gegenstände seiner Umgebung nicht als wirkliche, sondern nur insofern vorhanden, als sie körperlich mit ihm geeinigt sind. „Sehen" heißt: die Lichtformen eines Gegenstandes körperlich auf der Netzhaut des Auges empfangen; „hören": von der bewegten Luft eine Erregung des Trommelfelles im Ohre erleiden; und so weiter „fühlen, riechen, schmecken". Bei jeder Sinnenthätigkeit gelangt Etwas aus der körperlichen Gegenständlichkeit zu einer körperlichen Wirkung im Inneren eines lebenden Wesens. Und nicht das äußerlich (gegenständlich) Vorhandene, z. B. der Baum, der da wächst, sondern das innerlich Gewordene, das körperlich Vermittelte, — und zwar: ist es durch das Auge vermittelt, so auf der Netzhaut das Abbild des Baumes; ist es durch das Ohr, so im Trommelfell die Erregung von der Bewegung der Blätter; ist es durch den Geruch, so in den Geruchsnerven das Eingehen des Duftes ꝛc.; — immer ist es etwas in's innere Leben Eingegangenes, worin die Empfindung (das Seelenleben) liegt. Daß diesem innerlich Erregten etwas Aeußeres, Thatsächliches, entspricht, davon kommt in der Seele des jährigen Kindes nichts auf. Es lebt in einer verschwimmenden Mischung seiner selbst mit der Gegenständlichkeit. Sein Dasein reicht so weit, wie seine Sinnenthätigkeit reicht; und Alles, was es durch seine Sinne empfängt, wird mit ihm Eins: „mit ihm" d. h. in seiner körperlichen Empfindung.

Aus diesem Zustand des Einsseins mit dem sinnlich Empfangenen findet beim Beginn des Geisteslebens gleichsam ein Erwachen aus einem Traume statt. Aber ein Erwachen, nicht wie das aus einem wirklichen Traume, bei dem die Gegenstände der Traumempfindung sich in Nichts auflösen; sondern die Gegenstände dieser Traumwelt sind es, die nun Wirklichkeit empfangen. „Der Geist beginnt sich zu regen" d. h. in einem empfindenden Wesen kommt die Fähigkeit auf, seine Empfindung von den Gegenständen und die Gegenstände von seiner Empfindung zu unterscheiden. Die Empfindung hört auf, ein selbstloser Zustand zu sein, der in's Unbestimmte hinaus verschwimmt; sie wird Empfindung eines Ichs, eines Selbst: eines Wesens, dessen Art darin besteht, daß es unterscheidet, was es ist und was etwas Anderes ist, — daß es „Gegensätze faßt."

Das Gebiet, in dem diese Wirkung sich erzeugt, ist die Innerlichkeit (die Seele) des Menschen. Aber dem inneren Vorgang fehlt die Aeußerung nicht. Die Aeußerung tritt nach der Natur der Empfindung ein d. h. im Ton. Da wandelt sich der Ton, den die körperlich empfindende Seele von Anfang an besessen hat (der musikalische Ton des Schreiens, Singens), in den Ton, wie er der Kraft des Bewußtseins entspricht d. i. der Kraft, den Gegensatz zu erfassen. Die Sprache mit ihren sich mehrenden Klängen kommt auf. Sie unterscheidet mit je Einem Klange Eines aus dem Bewußtsein von einem Anderen, von allem Anderen im Bewußtsein. Allmälig wachsen die Klänge zu vielen Worten, Wortbiegungen und Wortverbindungen. Unendlich wie die Welt ist und immer von neuem wird: so unendlich fährt die Sprache mit ihren Formbildungen fort. Es sind ideale, über die Sinnlichkeit hinausreichende Formen. Denn, obwohl an dem

allgemeinen Wesen aller sinnlichen Dinge theilnehmend (im Raume mittels der schwingenden Luft erklingend, einen Theil der Zeit beim Sprechen, beim Denken, verbrauchend), vollbringen sie doch mehr und etwas Anderes, als was irgend ein sinnliches Wesen vermag. Jedes sinnliche Dasein stellt lediglich sich selbst dar. Die Klangformen der Sprache dagegen stellen zweierlei dar, zweierlei einander Entgegenstehendes: sich selbst (ihre Klangeigenheit) und das, was sie bedeuten. Der menschliche Geist gliedert in ihnen die Welt und sich selbst. Er bringt in ihnen die Welt zu einem zweiten Dasein, zu einem Dasein im Gegensatz zu ihr selbst: zu einem Dasein in Formen der Vorstellung, des Denkens, Erkennens und Begreifens.

2. „Harmonische Ausgleichung der Gegensätze wird dem menschlichen Geiste das Ziel seiner Bestrebungen". — Ein glückliches, freudiges Thun ist das Erwachen des Geistes. Es ist, wie wenn um das Kind Alles Leben empfängt. Was früher in seiner Empfindung verschwamm, hat nun Gegenständlichkeit, ist Etwas, ihm gegenüber, und zwar ein Bekanntes, Vertrautes; Etwas, das das Kind aus sich heraus, aus seiner bisherigen, körperlichen Empfindung nun entläßt und im Aeußeren wiederfindet. Wie das Kind ein Jedes nennt: so ist es ihm. „Dieser Gegenstand heißt nicht, sondern ist ein Baum!" Das ist die Denkart, mit der das Sprachbilden beginnt. Eine unmittelbar vollbrachte Harmonie zwischen Geistesform (Wort) und Gegenstand (Welt) lebt im Inneren des Kindes.

Unmittelbar ist es ein Thun. Bald aber wird es eine Aufgabe. Denn nicht nur, daß der Geist alle Dinge durch den Gegensatz zu ihnen (durch das Wort) und als Gegensätze zu einander (das Eine zum Anderen) auffaßt: nun erweist es sich, daß der Geist selbst der Gegensatz zu allem Anderen ist. Alles Andere ist beschränkt; der Geist aber geht ins Unbeschränkte. Ein Schritt dieses Weges reiht sich langsam, aber ununterbrochen, an den anderen. Zuerst treibt es ihn über die Grenze hinaus, an die sein Körper gebunden ist. Er fragt nach dem, was über die Raum- und Zeitgrenze seiner sinnlichen Wahrnehmung hinausliegt. Die Sprache ist es, die ihm das Mittel giebt, diese Grenze zu überschreiten. Er erfährt von Anderen aus fernen Orten und aus vergangenen Zeiten, was ihm allein unerreichbar war. Der Geist des Einen wird Bildner dem Geiste des Anderen. Lernen, erfahren, prüfen und weiter forschen: geht als beglückender Trieb, Arbeit schaffend, durch die Menschheit.

Und höhere Aufgaben stellt sich der weiter vorgeschrittene Geist. Anfänglich nahm er die Gegenstände, wie die Sinne sie ihm boten. Jetzt wird er inne, daß die Sinne nur das Aeußere empfangen, auch daß sie nicht immer gleich treu und gut thätig sind. Er forscht zweifelnd nach der einen und anderen Seite hin. Da gewahrt er die Abweichungen des Aeußeren von der im Inneren wirkenden Art der Dinge. Er unterscheidet den Schein vom Wirklichen. Er sieht ferner die Dinge selbst und ihr Verhältniß zu einander sich ändern; er begreift das Jetzt als eine Folge des Früheren. Er sieht dann auch Dinge, die ihm jetzt nahe sind, seiner Beobachtung verschwinden, mit ihren Wirkungen aber gegenwärtig bleiben oder früher und später wiederkehren. Er begreift die Welt als einen Zusammenhang des Werdens, Aenderns und Bleibens. Erforschen ihrer Gesetze, Klarwerden über das, wie es entstanden, und über das, wohin Alles eilt: welch beglückendes Thun des Geistes! Daß das Wissen von den Dingen und die Dinge selbst immer einander harmonisch zugeneigt seien, daß in dem Erkennen die Dinge (die ganze Welt) wie in einem unverfälschten Spiegelbild wiedererscheinen, — mit Einem Wort: Wahrheit — ist das unverrückte und unverrückbare Ziel des Geistesthuns. Es giebt keine andere Freude des Geistes, als die im Erkennen der Wahrheit.

Weit über die Grenze des Wahrnehmens und Vernehmens führt den Geist dieses Forschen und Folgern. Ihm ist die Welt da, wo die Sinne ihre Grenzen haben, nicht abgeschlossen. Wie sollte es auch? Ist ja der Geist die „Kraft des Gegensatzes!“ Nothwendig führt ihn sein eigenes Thun zu dem Gedanken, der wirklich der Gegensatz zu allem Anderen ist. Er erfaßt den Gedanken des Wesens, das er nie wahrgenommen hat und das er wahrzunehmen nie hoffen darf, eines Wesens, das über die Erkennbarkeit mittels der Sinne hinausliegt, das mit irgend etwas räumlich und zeitlich Begrenzten nicht gleichgestellt werden darf, das Alles ins Unendliche überragt, das als Urgrund alles Seins und als Endziel alles Werdens gedacht werden muß. In dem Gedanken von Gott schlägt der Geist die tiefsten Wurzeln seines Erkennens. Die Welt ist so, wie Gott sie von Urzeit her errichtet hat und wie Gott sie bis heute erhält. In dieser Bestätigung seines Welterkennens durch sein Gott-wissen liegt für den Geist eine Klarheit der Harmonie, heller als die vom Licht der Sonne. Es ist eine Harmonie nicht vom Himmel zur Erde, sondern vom Unwandelbaren und Allgemeinsamen in alles vergängliche und wandelbare Einzelne hinein.

3. „Das Ziel des menschlichen Geistes, Erkenntniß der Wahrheit, steigt unter dem Streben nach ihm immer höher und rückt immer ferner“. — So ununterbrochen, wie das Leben des Geistes (das Erkennen des Gegenständlichen) im ersten Bildungszeitraum weiter und weiter schreitet (vom Benennen der einzelnen Wahrnehmungen an, über alle Zwischenstufen hinweg, bis zur Erfassung der Idee Gottes): ebenso ununterbrochen geht die Entwicklung des Geistes immerdar fort und fort. Der Gewinn jeder Erkenntniß wird eine Stärkung, weitere und höhere Erkenntnisse zu erlangen. Die Durchforschung jedes Gedankengebietes eröffnet den Blick über die Grenzen desselben hinaus, in neue Gebiete hinein. Verlangen und Kraft, mehr zu erkennen, erzeugen sich unablässig, eins aus dem andern.

Da ist die Welt vor dem fortschreitenden Geiste in beständiger Wandlung begriffen. Was auf einem früheren Standpunkt als sicheres Wissen befriedigt hat, verflüchtigt sich auf einem späteren, wie ein Traumbild der Erinnerung. Tiefer wird gedrungen; Irrthümer werden überwunden; Gesichtspunkte werden gewonnen, von denen aus die Gegenstände anders erscheinen; der Zusammenhang der Dinge wird anders ergründet. Wie lange der Mensch in diesem Forschen fortschreitet: immer klarer wird ihm, daß sein Wissen nur Stückwerk, daß Umfassung und Durchdringung des All ein unerreichbares Ziel sei. Wie sehr er sich bemüht, Gott in seinen Gedanken von jeder Täuschung, von irgend einer Gleichstellung mit dem Zeitlichen, Vergänglichen, Wandelbaren, frei zu halten: immer stärker wird seine Ueberzeugung, daß alles Denken über Gott nur ein Erfassen im Bilde, nur ein Gleichniß ist, daß die Wesenheit des All-Einen nur in dunkler Ahnung dem durch Zeit und Raum getrübten Auge vorschwebt.

Dies ist der Entwicklungsgang des Geistes ebenso in jedem einzelnen Menschen, wie im Zusammenhang des menschlichen Geschlechtes. Wie viele Jahrtausende hindurch die Erkenntnißsysteme der Wissenschaft, die Religionen der Völker sich überblicken lassen, so ist doch heute noch kein Abschluß geschehen. Jede Zeit fühlt sich, wie an der Schwelle eines eben beginnenden Strebens. Unablässig im Fluß sind alle Errungenschaften des Geistes. Vom ersten Erwachen an zeigt sich der Geist als dieser ruhelose Weiterbildner; und er bleibt es ins Unabsehbare. Mit dem Augenblick, da der Mensch sich dieses Strebens begeben wollte oder könnte, würde er zur Art des Thieres zurücksinken, von der er ausgegangen ist.

Der Geist ist unter allem Lebendigen in Natur und Welt das Einzige, das von der Gegenwart zur Zukunft lebt. Alles Andere (Himmelskörper,

Pflanze, Thier) hat sein Leben in der Vergangenheit abgeschlossen. Es erhält und wiederholt das Leben so, wie es ihm zum Gesetz und zur Schranke seines Daseins geworden ist: es bleibt sich selbst gleich. Der Mensch allein (der einzelne, wie die Gesammtheit der Menschen) ist in der Entwicklung erst begriffen. Ihm steht die Vollkommenheit, die Gestalt, in der sein Dasein in die Ewigkeit übergehen wird d. i. in die unendlich nach ihrem eigenen Gesetz sich erhaltende und bewahrende Lebensform: diese Vollkommenheit steht ihm erst bevor.

Dies ist die Lebensart und der Zustand des Geistes.

Und die Seele, der Empfindungsmittelpunkt des menschlichen Daseins, ist daran ganz betheiligt, davon ganz durchdrungen. Vom Geiste empfängt die Seele ihre menschliche Art. Wie sehr wird die Seele von dem Streben nach Harmonie, nach Erkenntniß der Wahrheit, mitergriffen! wie jauchzt sie bei dem Erfassen eines geistig Erstrebten auf! wie liegt sie dann darnieder, wenn im Gange der Entwicklung das Ziel in die Ferne entrückt wird! Freude an dem Wissen und der Wahrheit, und dagegen — Schmerz bei dem Nichtwissen, beim Irren und Zweifeln: dies sind die Pole der Empfindung, zwischen denen die menschliche Seele schwankt.

Verschiedenartig ist das Seelenschicksal der Menschen. Der Eine lebt heiterer im Lichte der Harmonie, die ihm nur selten und kaum merkbar verloren geht; der Andere quält sich über den Widersprüchen, die er schärfer betrachtet. Der Eine ist anspruchsloser und milder: er verfällt nicht darauf, die Widersprüche des Denkens bis auf sein Ich zu beziehen; den Anderen dagegen führt sein Selbstgefühl darauf, dem All der Welt sich gegenüberzustellen, mit seinem Schicksal zu rechten, daß es ihn an diesen, nicht an jenen Ort gestellt, daß es ihm das Maß seiner Kraft so und nicht anders zuertheilt habe. Des Einen Erinnern, Sorgen und Hoffen ist ihm Quell seines Glückes, der inneren Fülle und der beständigen Vertiefung des Lebens; dem Anderen wird es ein Quell der Bitterkeit und Schwermuth. Der Eine ergiebt sich mit Gutherzigkeit in die herrschenden Nothwendigkeiten des Daseins: er fühlt sein Glück bei dem Gedanken an das täglich weiter rückende Leben, an die Unabwendbarkeit des Todes, an die Unenthüllbarkeit der Ewigkeit nicht wanken; der Andere hadert mit Gott und Ewigkeit, mit sich selbst und mit der Welt um die Geistesgüter des Ichs, um Freiheit und Selbstbestimmung.

Verschiedenartig ist das Seelenschicksal der Menschen. Aller Glück aber beruht auf dem Erfassen der Harmonie. Diese innerlich zu haben, sich ihrer bewußt zu werden und in ihrem Genuß zu weilen: das ist der Trieb und die unablässige Sehnsucht der geistdurchdrungenen Seele. Von dieser Empfindung ist der Mensch untrennbar. Diese Art der menschlichen Seele ist es, von der auch der Schönheitssinn, das ästhetische Gefühl, ausgeht und beständig wieder sich belebt.

Ein „Gefühl", das „ästhetische" Gefühl, nennen wir diese Richtung der Seele für das Schöne. In der That, das Gefühl mit seiner unmittelbaren Entschiedenheit, nicht der Verstand mit seinem Prüfen, Abwägen und Urtheilen, ist es, wodurch der Mensch der Schönheit inne wird. Nicht nach Ueberlegung und mit selbstbewußtem Willen erklärt man Etwas für schön, sondern aus unmittelbarem Innehaben des Schönen. Unwillkürlich und unfreiwillig ruft man aus: „wie schön!" Das Bewußtsein darüber kommt alsdann. Die Gründe zumal, warum, und die Grenzen, in denen es schön genannt werden müsse, tauchen zuweilen langsam, zuweilen (in Menschen mit überwiegender Gefühlsrichtung) garnicht auf. Das Denken der Schönheit ist etwas Anderes als das Empfinden und Genießen derselben. Jenes wird durch die Schule, die Theorie, geübt und gebildet; dieses im Gange der allgemein menschlichen Lebensentwicklung aus sich selbst geweckt und gestärkt.

Das ästhetische Gefühl hat für den Menschen eine ähnliche Bedeutung, wie für das Thier der Instinkt. Der Instinkt des Thieres ist ein unmittelbares Sichersein über das, was seinem körperlichen Leben das Gemäße ist. Der Schönheitssinn des Menschen ist ein unmittelbares Sichersein über das, was seinem Seelen- und Geistesleben das Gemäße ist. Die Harmonie erfassen, wo sie in irgend einer Form der Wahrnehmung geboten wird; an der wahrgenommenen Harmonie den Sinn dafür stärken; den Geist mit Eindrücken dieser Art füllen, damit er fähig werde, mit eben solchen Wirkungen aus sich heraus zu treten: das ist die Naturwirkung des Schönheitsgenusses. Die Schönheit tritt im Menschen als eine Macht auf; nicht so, daß derjenige, der sie erfährt, seine Ueberwundenheit dabei merkt, am wenigsten, daß er sie schmerzlich merkt. Im Gegentheil, freier wird er in seinem Gefühl. Er fühlt sich dem Höchsten gleich, dem er innerlich zugethan ist.

Nach der jedesmaligen Stufe der Geistesbildung äußert sich dieser Schönheitssinn. Daher die manigfachen Grade in der Auffassung der Schönheit: ebenso vom Kindes- bis zum Mannesalter im Leben der einzelnen Menschen, wie vom Naturleben der Stämme bis zum Kunstleben der Staaten in der Geschichte der Menschheit. Das Höchste aber, dessen Erfassung dem Menschen überhaupt gegeben ist, — das gefühlte Göttliche, vollendete Harmonie aller Gegensätze, — ist es, das sich ebenso im ersten Kindesstaunen über das Schöne ankündigt, wie im gereiften und geistig geläuterten Genuß des Schönen wiederholt. —

Platon, das Schöne. Aus dem Dialog „Phädrus" (§. 3).

(Die hier folgende Darstellung ist die erste, aus der Literatur der Völker stammende Auseinandersetzung des Begriffs „Schönheit". Sie trägt in poetischem Gewande, und zwar in einer Allegorie, für welche die Bilder den religiösen Vorstellungen der Griechen zur Zeit Platon's entlehnt sind, eben den Gedankengang vor, der in abstrakter Darstellung den Inhalt der §§. 13 — 15 ausmacht.)

Sokrates redet:

„Es giebt Wesen, welche nicht durch fremde Kraft oder äußeren Anstoß, sondern lediglich durch sich selbst bewegt werden. Sie sind, weil sie die Kraft ihrer Bewegung in sich haben, nie entstanden oder geschaffen, sondern bestehen ewig und werden auch nie vergehen. Wir nennen diese Wesen Seelen. Ueber Alles waltend, durchziehen sie den Himmel.

„Unter den Seelen giebt es einen großen Unterschied, nicht nur weil sie in verschiedenen Gestalten dahin ziehen, sondern auch weil die Vollkommenheit bei allen nicht dieselbe ist. Die vollkommensten sind diejenigen, die so befiedert sind, daß sie in den höchsten Räumen schweben und durch die ganze Welt sich bewegen.

„Wir sprechen von Gefieder in Bezug auf die Seelen. Denn, welches und wie beschaffen das eigentliche Wesen der Seele ist, ist eine umfangreiche und schwierige Frage, eine Frage, deren Beantwortung wohl nur den Göttern zusteht. Wir Menschen vermögen vom Wesen der Seele nur vergleichungsweise zu reden. Das Wesen der Seele gleicht (so wollen wir sagen) der zusammengewachsenen, der innigst verbundenen Kraft eines befiederten Gespannes und seines Führers. Menschen und Götter haben Seelen. Der Unterschied zwischen den Seelen der Götter und Menschen besteht aber darin, daß das Gefieder der göttlichen voll und gut, das der menschlichen Seelen dagegen mehrfach schadhaft ist. Beides, Rosse und Führer der göttlichen Seelen, sind gut und guter Abkunft, so daß die Leitung leicht und sicher vor sich geht. Die Kraft des Gefieders besteht ja darin, daß es Alles, was schwer ist, emporzuheben und hinaufzuführen im Stande ist. Wie

sehr leicht und wie herrlich muß die Wirkung dieser Kraft der göttlichen Seelen sein, da das Schöne, das Weise, Gute und Alles, was dem ähnlich ist, Dinge, denen gar nichts Schweres anhaftet, den Göttern eigen sind!

„Da ziehen sie nun hin, die göttlichen Seelen! der große Herrscher im Himmel, Zeus, voran! seinen geflügelten Wagen lenkend, Alles anordnend, für Alles vorsorgend; hinter ihm die anderen Götter. Nur Eine von den Göttinnen bleibt daheim, Hestia, die des Hauses waltet. Alle anderen aber, die zu der Zahl der Zwölfe gehören, erheben sich hinter Zeus und führen in elf Ordnungen die himmlischen Geister, wie sie ihnen zuertheilt sind. Viele himmlische Seelen, ganze Scharen von Geistern sind im Gefolge der Götter. Wer nur immer will, kann den Göttern folgen. Mißgunst ist aus ihrem Chore verbannt, und Keiner, der sich ihnen anschließt, wird zurückgewiesen.

„Wenn nun die Götter durch die Welten immer höher hinauf fahren, zum Feste und zum Mahle strebend, das ihnen über dem Himmel bereitet ist, wenn sie dann schon ganz steil gegen die Wölbung des sichtbaren oder unteren Himmels aufsteigen: dann gehen wohl der Götter Wagen unverändert mit wohlgezügeltem, gleichmäßig zusammenwirkendem Gespanne immer leicht; die anderen, ihnen folgenden Geister aber kommen nur mit Mühe und Noth vorwärts und höher hinauf. Hier zeigt sich nämlich der große Unterschied zwischen den göttlichen und menschlichen Seelen. Denn in dem Gespanne der menschlichen Seele ist nur das eine der Rosse gut und edel, das andere entgegengesetzter Abstammung und Beschaffenheit. Wenn auch der Führer der menschlichen Seele im Stande ist, das Gespann zu lenken, so geschieht es mühsam. Das eine der Rosse beugt sich zum niederen Raume hinunter und drückt mit seiner Schwere. Der Führer des Gespannes müßte dieses Roß sehr streng erzogen haben, sonst würde er dem Widerstand desselben nachgeben müssen. Immer entsteht der Seele hieraus großer Kampf und viel Beschwerde.

„Mit der Seele der Götter geschieht es dagegen so, wie beschrieben. Mit Leichtigkeit kommen sie an die Wölbung des Himmels und ebenso leicht auch über den Rücken des Himmels hinaus, so daß sie droben in dem obersten Raume stehen und schauen, was außerhalb des Himmels ist. Hier sind sie in dem Umschwung der obersten Dinge und geben sich demselben mit Freuden hin. Die Kraft des Umschwunges führt sie hier von selbst mit sich fort. Da sehen sie das farblose, gestaltlose, stofflose, das wahrhaft seiende Wesen, alles dasjenige, dessen Erkenntniß nur der Vernunft und der wahren Wissenschaft zu Theil wird. Von dem Umschwunge weiter und weiter geführt, erblicken sie das Wahre, das Gerechte, das Besonnene, das Weise, — nicht jenes Wahre und Gerechte, wie es auf der niederen Erde, in jedem Falle ein anderes, und im Ganzen ein vielgestaltiges und beschränktes ist, sondern das wirkliche, das wahrhaft seiende Wahre, Gerechte und Weise. Wenn sich die Götter an der Beschauung aller dieser Dinge erfreut und durch sie genährt haben, dann warten sie den Umschwung ab, der sie wieder an die Stelle zurückbringt, bei der sie eingetreten sind. Erquickt taucht dann die göttliche Seele in das Innere des Himmels wieder hinab und kehrt in das Haus zurück, in welchem Hestia unterdessen gewaltet hat. Hier angekommen, stellt der Führer die Rosse zur Krippe, wirft ihnen Ambrosia vor und tränkt sie mit Nektar. Dies ist die tägliche Lebensweise der Götter.

„Sehr verschieden aber geht es den menschlichen Seelen. Einige von ihnen, die am meisten geschickt sind, den Göttern zu folgen, kommen so hoch hinauf, daß das Haupt des Führers über die Wölbung des Himmels hinausragt und sein Blick das wahrhaft Seiende in dem obersten Raume berührt. Sie vollenden auch wohl den Umschwung, wie die Götter. Da sie aber vor den widerstrebenden

Rossen beständig in Aufregung sind, so wird das, was sie erblicken, ihnen nicht recht bewußt. Anderen ergeht es so, daß sie sich auf kurze Zeit über den Himmel erheben, dann aber wieder, von dem Widerstreit der Rosse abgelenkt, untertauchen, so daß sie Einiges von dem wahrhaft Seienden erblicken, Anderes nicht. Alle übrigen Seelen aber, unvermögend, den Göttern bis in den obersten Raum zu folgen, werden unter der Wölbung des Himmels umhergetrieben. Indem jede der andern zuvorzukommen sucht, treten und stoßen sie sich abwechselnd und gegenseitig. Getümmel entsteht, Streit und Angstschweiß. Durch die Schuld schlechter Führer werden Viele verstümmelt, Vielen wird das Gefieder beschädigt. Nach erlittenen Beschwerden, untheilhaft der Anschauung des wahrhaft Seienden, untheilhaft der Nahrung, die den Seelen zukommt, fahren sie dahin und erleiden ihr Schicksal.

„Ich sagte: untheilhaft der Nahrung, die den Seelen zukommt! Darum eben, weil die Seelen dort über dem Himmel ihre Nahrung finden, — das Schöne, Weise, Gute, alles wahrhaft Seiende, welches auf den Wiesen über dem Himmel wächst, — aus Verlangen nach dieser Nahrung sind die Seelen so begierig, den Göttern zu folgen und mit ihnen den obersten Raum zu erreichen.

„Das Gesetz, welches das Schicksal der Menschen bestimmt, ist nun folgendes. Diejenige Seele, welche, als eines Gottes Begleiterin, etwas von dem wahrhaft Seienden erblickt hat, erleidet bis zum nächsten Auszug keinen Schaden. Und wenn sie im Stande ist, dies täglich zu bewirken, so bleibt sie für ewige Zeiten unverletzt, immer mit den Göttern in den höchsten Räumen schwebend und durch die ganze Welt waltend. Von den anderen Seelen aber geht es denen, die überhaupt nicht im Stande waren, einen Einblick in den überhimmlischen Raum zu gewinnen, so, daß sie zuerst mit sehr beschädigtem Gefieder eine Zeit lang umherschweben, dann allmälig ganz entfiedert hinabsinken. Sobald sie nun auf etwas Festes treffen, werden sie daselbst wohnhaft und nehmen einen erdigen Leib an. Auf diese Weise entstehen die Wesen, die wir „Thiere" nennen. Seelen aber, die eine Zeit lang mit den Göttern den obersten Raum erreicht haben, dann aber von einem Unfall getroffen oder von Vergessenheit und Trägheit übernommen, niedergedrückt werden und, im Kampf mit den anderen, das Gefieder verlieren und endlich zur Erde fallen: diese Seelen werden, sobald sie etwas Festes berühren, wo sie Wohnung ergreifen und einen erdigen Leib empfangen, zu denjenigen Wesen, die wir „Menschen" nennen.

„Wenn es diesen Menschen nun geschieht, daß sie beim Anblick einer hiesigen Gestalt sich derjenigen Dinge erinnern, die sie einst, mit den Göttern wandelnd, im überhimmlischen Raume geschaut haben, wenn sie das Irdische und das Himmlische so in Eins fassen, dann regen sich die Keime des Gefieders ihrer Seele von neuem. Es wird ihnen zu Muthe, als ob sie auffliegen möchten. Wenn sie es nun versuchen, aber doch nicht auszuführen vermögen, so erscheinen sie Denjenigen, die sie beobachten, wie seelenkrank. In der That aber sind sie voll der edelsten und stärksten Begeisterung. Von dem Ebenbild eines Dortigen überrascht, verlieren sie die Macht über sich selbst; sie wissen nicht, was ihnen eigentlich begegnet. Daß ein Glanz jenes allerherrlichsten und seligsten Zustandes sie benimmt, — jenes Zustandes, als sie, mit den Göttern durch die Welten wandelnd, über dem Himmel wahrhaft Seiendes schauten, als sie, noch unbelastet von dem Leibe, in den sie nun wie Schalthiere eingekerkert sind, das Unwandelbare, das Unverfälschliche, das Erhabenste schauten, das, was auch den Göttern tägliches Verlangen, was ihnen Fest und Mahl ist, — daß die eingekerkerte, verurtheilte, unter ihrem Schicksal leidende Seele außer sich wird und in Entzückung geräth, wenn die Erinnerung an diese wunderbaren Seligkeiten sie erfaßt: wie sehr natür-

lich ist dies Alles! Die Seele schaudert, denn es wandelt sie etwas von den damaligen Aengsten an, von der Furcht, das Herrliche zu verlieren. Hernach aber betet sie, widmet sich ganz und opfert demjenigen, worin sie hier den Widerschein des Ewigen findet.

„Diesen Abglanz und Widerschein des Ewigen, der in unser irdisches Leben hineinblickt, nennen wir das Schöne. Es gereicht uns zum Trost und zur Stärkung, zur Freude und Erlösung, zur Kraft, das ewige Leben mit den Göttern schneller und sicherer wiederzugewinnen. Denn zuvörderst zwar geschieht es, daß alle Menschen, die sterben, vor ein Gericht kommen. Einige werden in unterirdische Zuchtörter verwiesen, wo sie das von ihnen begangene Unrecht büßen; Andere, welche mehr den Erinnerungen an das wahrhaft Seiende gemäß gelebt haben, werden zu ihrer Freude an einen Ort des Himmels verwiesen. Hier leben sie tausend Jahre lang. Im tausendsten Jahre aber gelangen alle Seelen zur Wahl eines zweiten Lebens. Nach seinem Belieben kann Jeder wählen. Wer nun dreimal hintereinander dasselbe Leben, das Leben derjenigen wählt, die am meisten in dem überhimmlischen Raum geschaut haben, das Leben der Freunde der Weisheit und des Schönen, — die Seelen dieser wenigen werden schon im dritten tausendjährigen Zeitraum wieder befiedert, so daß sie nun von neuem, wie von Anbeginn, in dem überirdischen Raume mit den Göttern walten, während alle anderen erst nach einem zehntausendjährigen Zeitraum abermals dahin gelangen. Alsdann erneuert sich ihr wechselvolles Leben je nach der Art, wie die Führer der Rosse über den Widerstreit derselben Herr werden können oder nicht."

§. 16. Richtungen der Schönheit.

In jeder schönen Form sind zwei Richtungen der Schönheit erkennbar:

1) die in der harmonischen Ausgleichung der Theile untereinander,

2) die in der harmonischen Ausgleichung der Theile mit dem Ganzen (oder in der Harmonie des Ganzen in sich) besteht.

In einem Gemälde z. B. besteht die Harmonie der „Theile untereinander" darin, daß jede Linie, jede Ausdehnung, jede Farbe in harmonischem Verhältniß zu den Linien, den Ausdehnungen und Farben stehen, die Beziehung zu ihnen haben; in einem Gemälde z. B., das einen Schiffbruch darstellt: das Herauf einer Welle zu dem Herunter derselben, die Höhe und Weite der einen Welle zu der der anderen, Ort und Größe der Klippenformen zu denen des Schiffes ꝛc. Die Harmonie „der Theile mit dem Ganzen" oder die „des Ganzen in sich" besteht in der Uebereinstimmung dessen, was das Gemälde darstellt, des „Gegenstandes", mit den Mitteln, durch welche der Gegenstand dargestellt wird. Ein Gemälde z. B., das einen Schiffbruch darstellt, genügt dieser Anforderung der Schönheit, wenn alle bei der Thatsache eines Schiffbruches zusammenwirkenden Gegensätze, die stürmenden Wolken und die erregten Wogen, die ragenden Klippen und das preisgegebene Schiff, die Macht der Elemente und die Ohnmacht der Menschen, wenn dies Alles so zusammengestellt ist, daß es den Vorgang eines Schiffbruchs in sich glaubhaft (der Wirklichkeit gemäß anschaulich) macht.

In einem Musikstück besteht die Harmonie „der Theile untereinander" in der Art, wie die einzelnen Töne, theils aufeinander folgend, theils zusammenklingend, in den Melodie- und Harmoniegängen sich zueinander halten. Die Harmonie „des Ganzen in sich" dagegen in der Art, wie alle Theile der Komposition in ihrer Entfaltung auseinander, ihrer Beschränkung und Stärkung durcheinander einem einheitlichen Seeleninhalt zur Darstellung verhelfen.

§. 17. In der Poesie.

In der Poesie sind beide Richtungen der Schönheit doppelt vorhanden, und zwar: 1. die Harmonie der Theile untereinander:

a. als äußere Harmonie der Klangtheile (Rhythmus und Reim),

b. als innere Harmonie der Sprachformen (Figuren und Tropen),

und 2. die Harmonie des Ganzen in sich:

a. als äußere Harmonie der Formgliederung (poetische Disposition),

b. als innere Harmonie der gedanklichen Auffassung (poetische Idee).

Die Sprache, das Mittel der Poesie, bringt diese doppelte Art jeder Schönheitsrichtung unmittelbar mit sich. Was in den anderen Künsten zur Verwendung kommt (Stein, Farbe, Ton), ist an sich und einzeln für sich inhaltlos, bloß ein Aeußeres. Inhalt empfängt es erst durch die Formbildung, welche die Kunst mit ihm vornimmt. Die Sprache dagegen ist unmittelbar, ebenso in ihrem kleinsten Gebilde (im einzelnen Wort), wie in größeren zusammenhängenden Bildungen (Sätzen und Satzfolgen) zweierlei: ein Aeußeres d. i. der hörbare Klang; und ein Inneres in diesem Aeußeren d. i. die Vorstellung, Empfindung, der Begriff und Gedanke, die darin liegen.

Unter den Richtungen der Schönheit herrscht Gleichberechtigung. Die Anforderung, daß das Kunstwerk ein Ganzes sei, wird auch dadurch erfüllt, daß die Schönheit mit ihrem ganzen Wesen ungetheilt darin verwirklicht sei. Die Unterscheidung der vier Richtungen giebt dem vorliegenden Werk seine Gliederung: Rhythmus und Reim §. 25 ꝛc.; Figuren und Tropen §. 65; poetische Disposition §. 87 ꝛc.; Idee §. 93 ꝛc.

§. 18. Charaktere des Schönen.

Aus der Art, wie die Gegensätze im Schönen zusammentreten und Ausgleichung erfahren, bilden sich abweichende Charaktere des Schönen:

1. Das Erhabene und das Tragische d. i. Schönes, in welchem ein verhältnißmäßig Großes über Kleineres zur Geltung kommt; und zwar: das Erhabene so, daß das Große dabei als Herrschendes; das Tragische, daß es als Leidendes erscheint;

2. Das Komische und das Rührende d. i. Schönes, in welchem ein verhältnißmäßig Kleines über Größeres zur Geltung kommt; und zwar: das Komische so, daß das Kleine, mit eigensüchtiger Art ausgestattet, über seine Bedeutung hinausstrebt; das Rührende so, daß das Kleine, mit innerem Maß ausgestattet, sich unbefangen giebt;

3. Das Anmuthige und das Ernste d. i. Schönes, in welchem die Gegensätze, ohne auffallende Abweichungen, in fließendem Gleichgewicht sich bewegen; und zwar: das Anmuthige so, daß das Gleichgewicht vorherrschend die äußeren Seiten der sinnlich erscheinenden Schönheit betrifft; das Ernste, daß es vorherrschend die innere Art der gedanklich erfaßten Schönheit aufdeckt.

1. Das Erhabene.

Als „erhaben" wird dasjenige Große empfunden, dessen Art, andere Gegenstände zu überragen, das Gefühl mit freudigem Staunen füllt, mit Bewunderung über die Kraft, die in ihm liegt. Die Gegenstände, die das Große überragt,

sind das Kleine, an dem jenes sich mißt und durch welches es zum Erhabenen wird. Erhaben ist z. B. auf dem Gebiet der sinnlichen Wahrnehmung der über die Landschaft und das Regengewölk zur Himmelshöhe aufsteigende und Alles umspannende Licht- und Farbenbogen; auf dem Gebiet der seelisch-geistigen Wahrnehmungen der Sinn, in welchem Chamisso (Schloß Boncourt), über die alltägliche Selbstsucht der Menschen hinaus, die Kraft des Segenspruches für den jetzigen Besitzer seines väterlichen Gutes findet.

Verschiedenartig ist in der poetischen Darstellung des Erhabenen der Abstand des Großen und Kleinen, die darin zusammentreten. Immer aber, wie weit sie auch voneinander entfernt sind, muß ein gegenseitiger Ausgleich, ein harmonisches Füreinander von Einem zum Anderen stattfinden. Im Psalm heißt es zur Schilderung Gottes: „Der Himmel ist sein Stuhl, die Erde ist seiner Füße Schemel." Die Darstellung des Erhabenen gründet sich auf die Verbindung des Kleinen (Stuhl, Schemel) mit Großem (Himmel, Erde). Zwischen diesen Gegensätzen findet „harmonische Ausgleichung" statt d. h. beide theilen ihre Art einander mit und werden dabei durcheinander erhöht. Stuhl und Schemel empfangen die Höhe und Weite des Himmels und der Erde; Himmel und Erde empfangen die Würde, Gott zum Stuhl und Schemel zu dienen.

Tritt Kleines und Großes mit Uebermacht dieses letzteren ohne harmonische Ausgleichung beider auf, so heißt das, was zur Wahrnehmung kommt, nicht erhaben, sondern schaurig, gräßlich, ungeheuer z. B. Wölfe, die einen Reiter überfallen; ein Fluch, der sinnverstrickend den Untergang eines Hauses bewirkt.

Auf zweifache Weise wird die Kraft des Erhabenen in der Poesie gestärkt: dadurch, daß das Kleine, welches zur Messung dem Großen mitgegeben wird, an sich selbst nicht etwas Kleines, sondern immerhin verhältnißmäßig groß ist; andrerseits dadurch, daß nicht Eines, sondern eine Menge zusammentretender Kleineren dem Größeren untergeordnet erscheint. Hieraus erklären sich die von Dichtern geschaffenen Musterformen des Erhabenen. Gedrängte Rede, voll der stärksten, gewichtigsten Ausdrücke. Gedankenvoll durchdrungen, umfassend durch seine Beziehungen ist jeder einzelne. Alle zusammen wie Felsstücke, die sich gegenseitig stützen, wie Säulen, von denen hinwider ein Größeres getragen wird. Der Glanz dieses Größeren fällt auf jene und vergrößert und verherrlicht auch sie.

Das Gebiet des Erhabenen in der Dichtkunst ist besonders das Heldengedicht, Heldenschauspiel, das geistliche Lied, Ode, Hymnus. Ein Beispiel im Epischen: der Eingang in Scherenberg „Waterloo" (§. 57), die Schilderung des Siegeszuges Napoleons über Meer und Land, des Zuges vom Kerker zu Elba bis auf den Thron Frankreichs; im Lyrischen: der Eingang in Klopstock „Frühlingsfeier:"

Nicht in den Ozean der Welten alle
Will ich mich stürzen! schweben nicht,
Wo die ersten Erschaffnen, die Jubelchöre der Söhne des Lichts,
Anbeten, tief anbeten! und in Entzückung vergehen!

Nur um den Tropfen am Eimer,
Um die Erde nur, will ich schweben, und anbeten!
Halleluja, Halleluja! der Tropfen am Eimer
Kann aus der Hand des Allmächtigen auch!

Da der Hand des Allmächtigen
Die größeren Erden entquollen!
Die Ströme des Lichts rauschten, und Siebengestirne wurden,
Da entrannest du, Tropfen, der Hand des Allmächtigen!

Da ein Strom des Lichts rauscht', und unsre Sonne wurde!
Ein Wogensturz sich stürzte wie vom Felsen
Der Wolke herab, und den Orion gürtete,
Da entrannst du, Tropfen, der Hand des Allmächtigen!

Wer sind die tausendmal tausend, wer die Myriaden alle,
Welche den Tropfen bewohnen und bewohnten? und wer bin ich?
Halleluja dem Schaffenden! mehr wie die Erden, die quollen!
Mehr, wie die Siebengestirne, die aus Strahlen zusammenströmten! ꝛc.

Das Erhabene ist mehr als die anderen Charaktere des Schönen in sich gedankenschwer. Aus einem starken Ueberschuß der Seelen- und Geisteskräfte wird es geschaffen. Empfindung, Phantasie und Urtheil müssen in gleicher Steigerung gegenwärtig und wirksam sein. Fehlt es an einer der Quellen der Poesie, so verwandelt sich das, was erhaben sein soll, in leere, aufgebauschte Floskelrede. Auch zum Genuß des Erhabenen wird viel gefordert: eine große entgegenkommende Geisteskraft. Es sind nicht Formen, die leicht eingehen. Ein Fußgänger im Thal, neben dem die Felsen zum Himmel steigen, muß das Haupt auf- und niederwärts bewegen; er ist nicht im Stande, das Ganze mit Einmal zu schauen; den günstigen Standpunkt muß er suchen. So ist Derjenige, der das Erhabene in der Poesie genießen will, genöthigt, im Geiste Bewegungen zu machen, Zwischenglieder der Vorstellung hinzuzusetzen, Folgerungen zu ziehen, Vergleichungen aufzulösen. Erhabene Dichtungen bedürfen am meisten der Erklärung und Erläuterung.

Im Charakter des Erhabenen vermag sich ein Dichter nicht lange zu halten. Kleinere Dichtungen (Ode, Hymnus) können in ihm durchgeführt werden, in größeren aber nur kleinere Abschnitte. Dichter, die ihn auf größere Ausdehnungen hin erhalten wollen, werden eintönig (Klopstock „Messias"). Auch die Fähigkeit des Empfindens in Bezug auf das Erhabene hat ihre Schranken. Wie man, ins Gebirge kommend, bewundernd staunt, dann aber, immer wieder demselben Eindruck hingegeben, im Staunen nachläßt: so ermattet die Empfindung auch dem poetisch Erhabenen gegenüber.

2. Das Tragische (τραγικόν §. 120).

Das Tragische ist ein Großes mit doppelten Beziehungen für die Meßbarkeit seiner Größe: mit einer nach unten und einer nach oben. 1. Die Beziehungen nach unten d. h. auf Bestandtheile, die das Große überragt. Z. B. Schiller, Maria Stuart: die Königin von Schottland steht neben Elisabeth, Burleigh, Leicester, Mortimer ꝛc., die sie an Adel und Größe des Charakters überragt. Goethe, Egmont: Egmont steht neben Margaretha, Alba, Oranien ꝛc., die er durch die Entschiedenheit und Klarheit seines Rechtssinnes überragt. Lessing, Emilia Galotti: der Prinz ist durch die Leidenschaftlichkeit seiner Natur und durch Marinelli's Dienstbeflissenheit allen Personen seiner Nähe an Thatkraft überlegen. P. Heyse, die Brüder: der König Swen-Kong steht im Bewußtsein seiner Fürstenmacht über Allen seines Reiches, auch über seinem Sohn und dessen Verlobter. 2. Die Beziehungen nach oben d. h. auf eine Macht, der gegenüber das, was nach jener Seite hin stark und groß war, hinwieder zurückzutreten genöthigt ist: Beziehungen auf eine unbedingte Macht, auf die des Schicksals, der ewigen Gerechtigkeit, Gottes. Z. B. Schiller, Maria Stuart: die Königin von Schottland hat jene Reinheit und Größe im Charakter durch Zucht und Buße empfangen. Die Vergehen ihrer Jugendzeit sind insofern nicht abgethan, als die Königin in Folge davon in ihre unglückliche Lage (Gefangenschaft) und in die Nothwendigkeit des Hilfesuchens bei unrechtmäßigen Mitteln (Bestechung der Diener,

Verbindung mit Mortimer, Anrufung Leicesters) versetzt ist. Den hierdurch eintretenden Verwicklungen gegenüber ist Maria machtlos. Sie verfällt ihrem Schicksal, dem Spruch der Gerechtigkeit. Goethe, Egmont: die Entschiedenheit des Rechtssinnes im Charakter Egmonts hängt mit Sorglosigkeit und Maßlosigkeit im Genuß des Augenblickes, mit Mangel an Besonnenheit für den einzelnen Fall zusammen. In Folge dieser Mischung in seinem Charakter giebt Egmont die Macht der freien Selbstbestimmung aus den Händen, er begiebt sich gewissermaßen selbst in Gefangenschaft und verfällt seinem Schicksal. Lessing, Emilia Galotti: der Prinz ruft, indem er seiner Leidenschaft und der verbrecherischen Dienstbeflissenheit Marinelli's freien Lauf giebt, Verwicklungen hervor (Zusammenkunft mit der Gräfin Orsina ꝛc.), gegen die seine Macht nicht aufkommt. Er kann nicht hindern, daß er verurtheilt und beschämt vor Verbrechen steht, die er nicht begangen hat, deren Verantwortung er dennoch auf sich nehmen muß. P. Heyse, die Brüder: der Macht, deren der König Swen-Kong sich bewußt ist, stehen Unschuld und Edelsinn derer gegenüber, an denen er sie ausläßt. Unschuld und Edelsinn gehen aber Wege und vollbringen Thaten, die außer der Berechnung des Gewalthabers liegen. Mittels ihrer erfüllt sich des Königs Schicksal nicht nach seinem Willen, sondern nach der Art der über ihm wachenden Gerechtigkeit.

Das Tragische ist wegen dieser Doppelseitigkeit, sowohl der Form, wie der Wirkung nach, vom Erhabenen verschieden.

a. Der Form nach. Denn während das Erhabene nur in beschränktem Umfang (kleinen Gedichten oder kleinen Abschnitten größerer Dichtwerke) herstellbar ist, fordert das Tragische eine Ausbreitung über verhältnißmäßig weite Darstellungen. Die größten Gattungen der Poesie, das Heldenepos, das Trauerspiel, sind das eigentliche Gebiet des Tragischen; und zwar nicht mittels eines Theiles, der herausgenommen werden könnte, sondern mittels der Art, wie der Zusammenhang des Ganzen angelegt und ausgeführt wird. Das Tragische wird zuerst vorbereitet; es kündigt sich dann deutlicher an; droht und warnt; es gewährt Rückgänge und Aenderungen; es vollendet sich, indem es säumend näher tritt und endlich Alles zusammenfaßt, was im Verlauf hervorgetreten war. Das Erhabene ist das Große eines sicheren Siegesvorganges; das Tragische das Große eines schwankenden Kampfvorganges. Der Kampf, welcher mit dem Tragischen verbunden ist, schließt auch mit einem Siege. Aber der Sieg fällt dem absolut Großen und Mächtigen zu, nicht einer der beiden Parteien, deren Macht im Kampfe abgemessen wird. Diese letzteren gehen beide gebrochen hervor. So Schiller, Maria Stuart: Maria wird hingerichtet; und Elisabeth, im Inneren beschämt und hadernd mit sich selbst, sieht sich von den Ihrigen verlassen. Goethe, Egmont: Egmont erleidet den Tod; und über Alba's Hinrichtungsbefehl spricht sein Sohn das Verdammungsurtheil und der Geist Clärchen's verkündigt den Sieg der Sache Egmont's. Lessing, Emilia Galotti: der Prinz steht mit unaustilgbaren Vorwürfen im Herzen vor den Folgen seiner That; und Emilia ist todt, ihr Vater in Jammer gestürzt. P. Heyse, die Brüder: der König Swen-Kong stirbt den Tod des Entsetzens über die Folgen seiner Frevel; und die Unschuldigen, die er mißhandelt hat, sind gleichfalls vernichtet.

b. Der Wirkung nach. Während das Erhabene eine einartige Wirkung hervorruft (Staunen, Bewunderung, Hochgefühl für das Große), erweckt das Tragische eine Reihenfolge verschiedener, einander ergänzender und mischender Stimmungen. Das Gefühl, welches bei der Ankündigung des Tragischen sofort eintritt, ist Furcht und Besorgniß. Man gewahrt einen Fehltritt, von dem man wünscht, er möchte nicht geschehen; ja, oft nur die Anlage oder die Möglichkeit dazu, von der man fürchtet, sie könne zur Aeußerung gelangen. Je mehr im

Verlauf des Tragischen Wendungen eintreten, so daß die Möglichkeit, den Folgen der Verwicklung auszuweichen, bald wächst, bald sich mindert, desto fester setzen sich Furcht und Besorgniß im Herzen, da die Hoffnung, die nebenher aufging, sich als trüglich erweist. Ein lebhaftes Mitleid kommt auf: nicht, wie man es im Leben mit Jemand hat, dem ein Unglück zugestoßen ist, den man bedauert und dem man helfen möchte; sondern (besser gesagt) ein persönliches Mit-leiden an einem Vorgang, der gleichwohl uns gegenständlich bleibt, an dem wir namentlich Recht und Unrecht unparteiisch abzuwägen fähig bleiben; ein Mitgehen unserer Empfindung mit einem Kampf, in dem wir die Hinfälligkeit alles Irdischen und das alleinige Walten ewiger unwidersprechlicher Mächte klar vor uns sehen. Dieses Zugeständniß aller menschlichen Schwäche, verbunden mit dem tiefen Innewerden der Ueberzeugung, daß es eine Macht der Gerechtigkeit giebt, neben der das verhältnißmäßig Stärkste hinfällig wird, wenn es von der Bahn des Rechtes abweicht, dieses bewirkt schließlich eine Läuterung unseres Selbstgefühls durch Demuth, eine Befreiung des Herzens von selbstsüchtigen Leidenschaften, eine Oeffnung des Sinnes dem höchsten Gebote des Rechtes und der Liebe entgegen. Es bewirkt die Herstellung der reinsten sittlichen Harmonie im Gefühl, eine Erhebung zum Ideal des Guten und Vollkommenen (mit Aristoteles' Ausdruck: die Katharsis, κάθαρσις).

Je reiner diese Harmonie ist, desto vollkommener nennen wir das Tragische. Minder vollkommen ist es, wenn einerseits dem Starken, das seine Macht über Anderes äußert, nur Macht (Uebermaß der Gewalt) zur Seite steht, wenn Recht, Güte, Adel ihm gänzlich fehlen; und andrerseits, wenn in Folge davon die Opfer seiner Macht schuldlos untergehen. Es kommt in diesem Falle nicht dazu, daß das schmerzliche Mit-leiden sich verklärt. Man sieht die Gerechtigkeit walten; aber der Schmerz bleibt zurück, daß sie nicht anders waltet d. h. daß sie, nachdem das Verbrechen geschehen ist, straft, statt daß sie, als es geschah, abwandte. Vollkommener ist das Tragische in Schiller, Maria Stuart, und Goethe, Egmont: in beiden dadurch, daß Schuldlosigkeit auf keiner Seite ist; in „Maria Stuart" außerdem dadurch, daß die verhältnißmäßig mehr Leidende, die Königin von Schottland, auf dem Gange zum Tode die vollkommensten Züge reiner Herzensverklärung empfängt; in „Egmont" dadurch, daß Clärchen als Genius ruhmvoller Weissagung mit dem Blick über den Tod hinaus Egmont verklärt. Minder rein dagegen erscheint es in Lessing, Emilia Galotti: das peinliche Gefühl um Emilia's Tod, um alles Schmerzliche, das damit zusammenhängt, und um die Verbrechen, die es hervorgerufen haben, bleibt ohne Aussöhnung. Das Mitleiden ist nicht beruhigt, geschweige denn verklärt. Ebenso in P. Heyse, die Brüder: die große Zahl der schuldlosen Opfer wiegt in der gerechten Strafe des Königs zu schwer. Das Tragische geht in diesen Fällen ins Schaurige, Gräßliche, Furchtbare über.

3. Das Komische (κωμικόν §. 120).

Das Komische bildet den geraden Gegensatz zum Erhabenen. „Ein verhältnißmäßig Kleines bringt sich im Gegensatz zu etwas Größerem zur Geltung." Auch insofern hält es den Gegensatz zum Erhabenen, als dieses letztere im wirklichen Leben selten, jenes dagegen häufig vorkommt. Des Kleinen, das sich vordrängt, giebt es viel im Leben. Und die Wirkung, die das Komische übt, heitere Ueberraschung, nimmt Jeder leicht und gerne an.

In keiner Richtung des Schönen liegt die Möglichkeit der Abirrung vom Gesetz der Schönheit so nahe, wie beim Komischen. Das Kleine, das zur Geltung kommt, ist von „eigensüchtiger Art" d. h. die Geltung wird ihm nicht durch Anderes, sondern durch sein eigenes Sich-vordrängen zu Theil. Es geschieht leicht, daß hierbei die Harmonie unmöglich wird. In der That giebt es unter dem,

was im Leben als komiſch empfunden wird, Abſtufungen, die nicht in das Gebiet des Schönen gerechnet werden können. So namentlich die Karikatur, das Poſſirliche und das Grobkomiſche. — 1. Die Karikatur (ital. caricare, übertreiben) iſt die Uebertreibung und Verzerrung eines oder mehrerer Theile im Verhältniß zum Ganzen, dem ſie angehören. Je nach dem Maße der Uebertreibung und Verzerrung hält ſie ſich näher beim, oder entfernter vom Schönen. Sie kann bis ins Sinnloſe und Widerwärtige gehen. Unter den Begriff der Karikatur gehören in der Poeſie zwei Gattungen, die von Dichtern untergeordneten Ranges zuweilen gepflegt werden. Die Traveſtie (franz. travestie, Umkleidung) d. i. Verunſtaltung einer Dichtung edlen Charakters durch Herabziehung ihres Stoffes ins Gewöhnliche und Gemeine (Blumauer, traveſtirte Aeneïde); und die Parodie (griech. παρῳδία, Nebengeſang) d. i. Nachahmung der Ausdrucksweiſe und des Gedankenganges einer Dichtung edlen Charakters in der Behandlung eines vergleichbaren, aber niederen Stoffes (Saphir, die deutſche Literatur; Parodie auf: Schiller, das Mädchen aus der Fremde). — 2. Das Poſſirliche iſt das Komiſche, in welchem etwas Kleines ſinngefälliger Art vereinzelt auftritt, vereinzelt d. h. ſo, daß es ſich nicht ſelbſt gegen etwas Größeres zur Geltung bringt, ſondern die heitere Wirkung vielmehr dadurch eintritt, daß wir an etwas Größeres erinnert werden. Der Affe z. B. iſt poſſirlich, ſoweit wir bei ſeinen Haltungen und Bewegungen an den Menſchen erinnert werden. — 3. Das Grob- oder Niedrigkomiſche iſt dasjenige Komiſche, in welchem ein Kleines ſich gegen ein Größeres, das ſeiner Art nach unantaſtbar ſein ſollte, zur Geltung bringt z. B. gegen Geſetz, Schicklichkeit, Tugend, Wahrheit. In früherer Zeit iſt derartiges ohne Bedenken in der Poeſie verwandt, und die niedrigen Richtungen der Volkspoeſie ſind noch davon voll.

Das Verhältniß, welches mit den Ausdrücken „Kleines" und „Großes" bezeichnet wird, kann zweifach ſein. 1. Es iſt ein Einzelnes, das ſich gegen ein Allgemeines vordrängt z. B. die Abweichung eines Menſchen in Benehmen oder Tracht von der Sitte der Geſellſchaft; die Sprachabweichungen in der Rede eines Ausländers; die falſche Auffaſſung eines Wortes im Zuſammenhang der Rede. 2. Zwei Einzelne ſtehen gegeneinander, von denen das, was in irgend einer Weiſe (durch Art, Maß, Bildung, Bedeutung ꝛc.) als das Untergeordnete bezeichnet werden muß, zur Geltung gegen das Andere emporſtrebt z. B. das Aufbrauſen eines Kindes gegen einen Mann; das Hervorblicken eines Geſichtes mit den Zügen der Dummheit aus einer Verkleidung, die andere Vorausſetzungen erweckt; das Stolpern eines in feierlichem Schritt Dahingehenden.

In der Kunſt gerechtfertigt iſt nur dasjenige Komiſche, in welchem das Kleine in ſolcher Weiſe gegen ein Größeres zur Geltung kommt, daß dabei eine innerlich vorhandene Harmonie wahrnehmbar wird. Und, namentlich in der Poeſie, ſind vier Arten des Komiſchen zu unterſcheiden.

a. Das Komiſche der Situation. In der Begegnung mehrerer Menſchen untereinander bringt ſich ein Untergeordnetes (z. B. ein geſchwätziger, neugieriger Charakter, ein Vorurtheil, Mißverſtändniß) gegen ſeinen Gegenſatz (d. h. gegen andere Menſchen, die den Fehler der Geſchwätzigkeit und Neugier, die Befangenheit unter Vorurtheilen, Mißverſtändniſſen nicht theilen) zur Geltung. Harmoniſch geht die Ausgleichung dieſes Gegenſatzes vor ſich, einerſeits wenn ſie nach der Art deſſen ſich zuträgt, was ausgeglichen wird (des Kleinen) d. h. in leichter Bewegung, in dem lebhaften ſchnellen Wechſel, wie er zur Art des Kleinen gehört; und andrerſeits wenn die Menſchen, die dem verhältnißmäßig Kleinen gegenüberſtehen, ſo geartet ſind, daß die Abweichung von ihnen nicht ſchwerwiegend genommen wird, namentlich nicht ſo, daß für irgend Jemand beklagenswerthe Folgen

daraus entstehen. (Das Komische der Situation ist die hauptsächliche Grundlage der Komödie, ebenso für die Anlage des Ganzen, wie für ihre einzelnen Wendungen.)

b. Das Komische der Vorstellung. In Einer Vorstellung sind Bestandtheile von verschiedenem Werth und verschiedener Bedeutung verbunden, und zwar so, daß das Niedere dabei sich gegen das Höhere zur Geltung bringt. In der Poesie bedient sich z. B. die Fabel mit lebhaftem Erfolg dieses Komischen. Thiere werden zu den Formen und der Art des Menschen erhoben. Poetisch und schön ist dieses Komische, wenn das Niedere nicht zur Erniedrigung des Höheren benutzt wird, sondern im Gegentheil, wenn das Höhere (das Menschliche) durch das Niedere (durch das Verhalten der Thiere) stärker und ihm selbst gemäß zur Darstellung kommt.

c. Das Komische des Gedankens. Ein einzelnes Wort wird aus dem Zusammenhang des Satzes (aus dem Sinn) herausgenommen und in einer davon unabhängigen Bedeutung zur Geltung gebracht. In mehreren Abstufungen des gedanklichen Werthes tritt dieses Komische auf. Die unterste Art ist der sog. Calembour („Paffe von Kalemberg", komisches Gedicht c. 1380; oder, wie zuweilen gemeint wird, von einem westfälischen Grafen Calembourgh oder einem Apotheker desselben Namens, die c. 1700 in Paris gelebt haben sollen): d. i. die Verwendung eines Wortes in einem nicht durch den Zusammenhang bedingten Sinne, die nur die Wirkung hat, die Möglichkeit dieses anderen Verständnisses zu zeigen. Je nach dem Werth des Gedankens, der hierbei wie zufällig erzeugt wird, ist der Calembour mehr oder minder erträglich: zuweilen eine leere Spielerei; zuweilen eine sinnreiche Hindeutung auf etwas dem Gegenstand der Rede näher oder ferner Liegendes. Die spaßhaften Volksräthsel des Mittelalters beruhen meistens auf den Einfällen des Calembour z. B:

> Welches sind die besten Sänger? die Vögel! Warum? denn sie können vom Blatt singen.

Höheren Werth hat das Komische dieser Art, das Wortwitz genannt werden kann d. i. die Verwendung eines Wortes in einem nicht durch den Zusammenhang bedingten Sinn, die den Zweck hat, den dargestellten Gegenstand auf dem Wege von Mißverständnissen umständlicher und vollständiger vorzuführen. Z. B. Fr. Reuter, de Hauptsak (Läuschen un Rimels). Gimpel antwortet auf die Frage seiner Frau:

Da fällt mer ein,
De Borsch, de Itzig Rosenstain,
Der hat gewoltsam Schläg gekriegt.
„Wovor denn?" Nu, vors Rathhaus,
vors Gericht!
„Do frag ich ja nich, Gimpelleben,
Worüber hobn sie ihm die viele
Grausame Prügel denn gegeben?"
„Worüber? über die Machile!
„Ih, Gimpel, hör mich doch mal ahn,
Ich frag, was hat er denn gethan,
Daß sie so grausam schlugen ihn?"
Gethan? Au waih! hat er geschrien.
„Ih, Moriz, hör doch nur ꝛc.

Das Komische dieser Art steigert sich endlich zum Gedankenwitz d. i. zur Verwendung eines Wortes in einem nicht durch den Zusammenhang bedingten Sinne, die den Zweck hat, einen Gedanken im Charakter des endgiltigen Urtheils, der abfertigenden Wahrheit auszusprechen. Z. B. Kästner, der alternde Dichter:

> Schnell wird ein Dichter alt, dann hat er ausgesungen;
> Doch manche Kritici, die bleiben immer Jungen.

d. Das Komische der Form. Es besteht darin, daß ein Bestandtheil des sprachlichen Ausdrucks sich gegen irgend eine Regel geltend macht. Wort-

formen werden gegen die Grammatik gebildet. Z. B. Scheffel, die Teutoburger Schlacht:

Da sprach er voll Aergernussen
Zum Centurio Titiussen.

Oder unrichtige Reime werden gebildet. Ebenda:

Doch im Teutoburger Walde, O Quinctili, armer Feldherr!
Huh, wie pfiff der Wind so kalte! Dachtest du, daß so die Welt wär?

Oder Worte des gemeinen Redens werden in den Rhythmus des Verses und in die Rede eines Helden gebracht. Ebenda (Varus spricht):

Kamerade, zeuch das Schwert hervor
Und von hinten mich durchbohr,
Da doch Alles futsch ist!

Oder Ausdrücke des modernen Lebens werden zur Bezeichnung antiker Verhältnisse verwendet. Ebenda:

Ritt der Generalfeldmarschall, In dem armen römschen Heere
Herr Quinctilius Varus. Diente auch als Volontaire.

Oder die Gedanken werden der Logik zuwider zusammengestellt. Ebenda:

Nur die römische Reiterei
Rettete sich noch ins Frei':
Denn sie war zu Pferde.

Das Komische dieser Art fordert vor Allem, daß es nicht vereinzelt stehe, daß es vielmehr, leicht hingeworfen, schnell mit Anderem derselben Art wechsele. Die Stimmung dafür muß erhalten werden. Heiterkeit, zum frohlockenden Uebermuth gesteigert, dient ihm zur Rechtfertigung. —

Die Wirkung des Komischen ist heitere Ueberraschung: „Ueberraschung" dadurch, daß (was im Zusammenhang des Lebens sonst nicht geschieht) etwas Kleines sich in harmonischer Ausgleichung über ein Großes stellt; „heitere" Ueberraschung: denn leicht wird das Komische erkannt, schnell geht es in die Empfindung. Die Wirkung ist blitzartig, immer sogleich ganz da. In Dichtungen, die das Komische reichlich geben, befindet sich die Seele, wie auf einem Schwungbrett freudiger Erregung. Das Schöne sprüht ihr wie aus einem Funkenwirbel entgegen. An Tiefe der Wirkung steht das Komische den anderen Formen des Schönen nach.

4. Das Rührende.

Das Rührende beruht, wie das Komische, auf einem verhältnißmäßig Kleinen; hat aber diejenigen Beschaffenheiten unmittelbar, die zur Wirkung des Schönen erforderlich sind: Fähigkeit des Ausgleiches mit dem Größeren, dem es gegenübersteht. Ein Kleines ist da, das, abgesehen von dem Größeren, dem gegenüber es klein ist, in sich absolut groß ist. Es trägt den höchsten Werth, den des guten Herzens, des reinen Gemüthes und der Wahrhaftigkeit in sich. Daß es neben dem Größeren (größer in anderen Beziehungen) zur Geltung kommt, geschieht nicht, weil es sich zur Geltung bringen will, sondern ohne sein Zuthun und gegen seine Absicht. Rührend ist z. B. bei Lessing, Nathan der Weise IV, 7 (Scene zwischen Nathan und Klosterbruder), das kindliche Vertrauen dieses letzteren auf den göttlichen Schutz, der dem Guten mitten unter den Anfeindungen der bösen Welt zu Theil wird; bei Schiller, Maria Stuart V, 1, im Augenblick der tragischen Entscheidung ihres Schicksals die Sorge der Königin um jede ihrer Dienerinnen. Im Charakter des Rührenden gelangt in Uhland „die Kapelle", der harmlose Hirtenknabe, dem ewigen Gesetz des Todes gegenüber, zur Geltung.

Bei aller Verschiedenheit des Rührenden und Komischen geschieht es dennoch nicht selten, daß beide Charaktere verbunden gegeben werden, dadurch nämlich, daß in der Art, wie das Rührende auftritt, eine (vom Kleinen nicht gewußte) Uebertreibung liegt. Z. B. in Lessing, Minna von Barnhelm I, 8, die Art, wie Just mit verweinten Augen seinem Herrn die Abrechnung ihres gegenseitigen Guthabens bringt; in H. Grimm, Unüberwindliche Mächte III, die Art, wie die alte Köchin ihre Freude über so eben belauschte Vorgänge äußert. Da „ging sie an ihre Kommode, suchte sich ein frisches, bettlakengroßes Taschentuch und fing an, Thränenströme zu vergießen, während sie zugleich Feuer anmachte, um Kaffee zu kochen. Bei allen großen Familienangelegenheiten pflegte sie diese beiden Handlungen vereinigt vorzunehmen."

Die Wirkung des Rührenden ist in dem Worte, mit dem es bezeichnet wird, deutlich angegeben. Milde, weiche Erregung der guten Seiten des menschlichen Herzens. Verbindet sich das Komische mit dem Rührenden, so wird der Weichlichkeit, die leicht eintritt, vorgebeugt.

5. Das Anmuthige und 6. das Ernste.

Beide Charaktere liegen dem allgemeinen Grundzug des Schönen (Harmonie der Gegensätze) unmittelbar nahe. Sie sind der freieste und zugleich der regelrechteste Ausdruck desselben. Von ihrer Art leuchtet demgemäß bei guten Dichtern immer etwas in die anderen Charaktere hinüber. Auch das Tragische soll nach der Seite des Schmerzlichen, das dabei empfunden wird, nicht soweit gehen, daß der Eindruck der Anmuth schwindet. Auch das Komische soll nach der Seite des Lachen-Erregenden nicht soweit gehen, daß die Beziehung auf sinnigen Ernst nicht mehr gemerkt wird.

Das Anmuthige und das Ernste treten einander oft ganz nahe. Goethe, Hermann und Dorothea; Schiller, Lied von der Glocke; Rückert, Abendlied, sind Musterformen im allgemeinsten Sinne: gleich reizend im Vortrag des Sinnlichen, wie innig in der Aussprache des Sittlichen.

Dazu daß das Anmuthige und das Ernste als getrennte Charaktere sich geltend machen, ist ein starkes Vorherrschen des Einen erforderlich: zum Anmuthigen das Hervortreten des sinngefälligen, erheiternden Eindruckes auf die Empfindung (Uhland, Einkehr); zum Ernsten die Herausforderung der Verstandeskräfte zu Abstraktionen und Schlußfolgerungen (Lessing, Nathan I, 2: Redeweise Nathan's im Gespräch mit Recha).

Schattirungen in der Art des Anmuthigen nennt man „lieblich, reizend"; in der Art des Ernsten „streng, lehrhaft".

Gleichmäßig wohlthuende Wirkung auf Herz und Geist gehen von diesen Charakteren aus: auf das Herz durch das Gefühl des Guten und Liebenswürdigen auf den Geist durch den Blick auf Wahrheit und Wirklichkeit.

III. Poesie.

§. 19. Erklärung.

Poesie ist die in Formen der Sprache bewirkte schöne Darstellung des menschlichen Seelen- und Geisteslebens (§. 12).

Seelen- und Geistesleben. — Seele und Geist sind das Wesen des Menschen (§. 15). „Seele" d. i. das Leben im Empfinden; und zwar im Empfinden sowohl der von außen durch die Sinne vermittelten Eindrücke, wie der

von innen aus dem eigenen Selbst vermittelten Erregungen. „Geist" d. i. das Leben im Denken; und zwar im Denken sowohl dessen, was unmittelbar aus der Empfindung zum Bewußtsein gelangt, wie dessen, was aus dem Zum-Bewußtsein-gelangten in Gedanken weiter gebildet (gefolgert) wird.

Beide sind Glieder einer Entwicklung und stehen sowohl im Zusammenhang mit ihren Vorstufen, wie in Wechselbeziehung aufeinander.

Sie stehen in innerem Zusammenhang „mit ihren Vorstufen" d. i. mit dem leiblichen Organismus des Menschen; namentlich unmittelbar mit dessen zwei allgemeinen Bethätigungen: mit der durch die Sinne (Auge, Ohr ꝛc.) bewirkten Bethätigung nach außen; und mit der durch Nerven und Blut vermittelten Bethätigung im Körper selbst. Von jener, von der Thätigkeit der Sinne, empfangen Seele und Geist Empfindung und Bewußtsein über das Leben außerhalb des Menschen (über die Gegenstände und Vorgänge im Umkreis der Welt, am Himmel und auf Erden, nah und fern). Von der inneren Thätigkeit des Leibes, von der des Blutes und der Nerven, empfangen Seele und Geist Empfindung und Bewußtsein über das Leben des Menschen selbst, über die eigenen Zustände und Regungen. Ein Innewerden der gesammten Welt im Menschen wird bewirkt: ein Innewerden ebenso der äußeren, räumlich vom Menschen getrennten Welt, wie der inneren, die der Mensch selbst ist. In jener Hinsicht findet eine Wiederholung der Formen der Welt in den Empfindungen und Vorstellungen des Menschen statt: der Mensch wird ein „Mikrokosmos". In dieser Hinsicht findet eine Bejahung des eigenen Wesens durch die Empfindung und das Bewußtsein statt: das Sich-befinden wird ein Sich-fühlen und Sich-bewußtsein.

Seele und Geist stehen ferner „in Wechselbeziehung aufeinander". Von dem Ausdruck „Seele und Geist" muß die Vorstellung fern gehalten werden, als ob es zwei trennbare wären. Nur sofern sie in der Entwicklung aufeinander folgen, sofern namentlich die Seele das Erstgeborene ist und eine Zeit des Daseins durchmacht, in der der Geist noch nicht erwacht ist (die erste Kindeszeit), nur insofern findet ein Alleinsein des Einen, der Seele, statt. Aber diese Seele ist nicht die des Menschen; sie ist gleich der eines Thieres. Der Mensch beginnt sein menschliches Dasein erst mit dem Geiste. Alsdann aber ist sein Wesen und Leben (es ist gleichgiltig, wie man sich ausdrückt) durchseelter Geist oder durchgeistete Seele. Beides bildet sich mit- und durcheinander und hält sich in ununterbrochener Wechselwirkung. Und zwar folgendermaßen:

1. Das Leben von der Seele zum Geist. Die Seele ist das körperlich Unmittelbare, das Erstgeborene. Sie ist es, deren Empfindungen dem Geist zu seiner Bethätigung, seinem Erwachen, dienen. Es kommt nichts zum Bewußtsein, was nicht in der Empfindung der Seele lebt. Die Seele ist der bewußtlose Grund des bewußt werdenden Geistes: sowohl ursprünglich im Vorgang des beginnenden Lebens d. i. beim Erwachen des Geistes im Kindesalter (das Kind vermag keine Vorstellung zu fassen und im Worte für's Bewußtsein zu gestalten, die nicht durch die Sinne, durch Nerven und Blut Eigenthum des Selbstgefühls geworden wäre); wie auch in jedem einzelnen Falle der Denkthätigkeit des zum geistigen Leben bereits erwachten Menschen. Die Gedanken liegen nicht im Geiste, wie fertige Sachen in einem Kasten, der nur geöffnet zu werden braucht; sondern sind in jedem Falle Bethätigungen einer Kraft, die von Grund aus erregt werden, Bildungen eines Lebendigen, das von seinem Keime aus sich entfalten muß. Wie das Feuer, wenn es brennen soll, die (chemisch darstellbaren) Bedingungen des Brennens finden muß: so der Geist, wenn er denken soll, die (psychologisch darstellbaren) Bedingungen des Denkens. Die Empfindungen, welche die Seele in sich aufgenommen hat, sind der Stoff, den der Geist im Denken verarbeitet.

Nicht das Aeußere (der wirkliche Gegenstand oder Vorgang in der Welt) erweckt Gedanken, sondern das, was dem Menschen d. i. seiner Seelenempfindung, davon innerlich wird und geworden ist. Sehr verschieden ist diese Kraft des Gedankengestaltens. Viele Grade werden im Leben erklommen: vom langsam dämmernden, schwachen, vereinzelten und unsicheren bis zum klaren, bestimmten, weit reichenden und frei gebietenden Erfassen der Seelenregungen. Aber immer geschieht es nach der Art des in der Empfindung sicher und eigen gewordenen Seelenlebens, daß der Gedanke sich bildet.

(Dies ist der Sinn des Ausdruckes: „ein Gegenstand muß in succum et sanguinem, in Saft und Blut, übergehen"; ferner der Grundgedanke des Monologs in Lessing „Nathan" III, 6. Nathan sagt in Bezug auf Saladin's Frage nach Wahrheit: „Wahrheit will er, als ob die Wahrheit Münze wäre!" „Wie Geld im Sack, so striche man im Kopf auch Wahrheit ein?" Einen Gedanken fassen kann nur, wer die Bedingungen dazu in den Empfindungen und Vorstellungen seiner Seele gelegt hat. Dies ist ferner der Grund der Thatsache, die in dem Spruche liegt: si duo dicunt idem, non est idem. Wenn zwei dasselbe sagen, ist es nicht dasselbe.)

2. Das Leben vom Geist zur Seele. Die Seele, unbeeinflußt vom Geist, lediglich an den Körper (an die Wahrnehmung durch die Sinne und den Strom des Blutes und der Nerven) gebunden, ist der Wellenbewegung eines Meeres zu vergleichen. Die unbewußten Regungen verschwinden in demselben Augenblick, in dem sie sich bilden; bilden sich, indem sie verschwinden. Es ist ein Zustand, den wir als den unseren, nicht wenn er stattfindet, sondern nur beim Erwachen aus ihm d. h. wenn er schwindet, merken: der Zustand des mangelnden Bewußtseins, des Schlafens, Träumens; der Zustand, in dem die ersten Jahre des Kindeslebens, keine Erinnerung zurücklassend, vorübergehen; der Zustand, in dem das Leben der thierischen Seele von Anfang bis Ende besteht. Vollständige Einheit in sich; Unbedingtheit des Triebes, der von der Empfindung des jedesmaligen Augenblickes erregt wird; alleinige Herrschaft Einer sinnlich-körperlichen Regung: das sind die Merkmale dieses vom Geist nicht berührten Seelenlebens. In Folge des geistigen Erwachens nimmt die Seele dagegen allmälig eine ganz andere Art an. Sie wird zwiespältig. Ein Doppeltfühlen kommt in sie: ein körperliches, von dem Bedürfniß des Leibes (nach Speise und Trank, nach Genuß und Wohlbefinden) beherrscht, Eigenwillen, Hartherzigkeit, Selbstsucht nährend; und ein geistiges, von der Kraft des Erkennens in Anspruch genommen, von dem Streben nach Ausbreitung der Vorstellungen und Kenntnisse erfüllt, nach Aneignung dessen, was Allen gemeinsam werden kann, ohne daß Einer beeinträchtigt zu werden braucht; Gemeinschaft, Hingebung, den Trieb des Beobachtens und Forschens, den Sinn für Wissen und Wahrheit weckend.

Jede Vorstellung, jeder Gedanke des Geistes wird seelisch empfunden. Und zwar mit Lust oder mit Schmerz. In doppelter Weise ist es zweifelhaft, zu welchen Empfindungen die Seele in Folge der Geistesthätigkeit erregt wird: einerseits weil der Erfolg der Geistesthätigkeit selbst verschieden ist (das Erfassen der Wahrheit erweckt das Zujauchzen der Seele; die Vergeblichkeit des Forschens, das Innewerden der geistigen Schranke und des Irrthums erweckt Betrübniß und Verzagen); andrerseits weil dem geistigen Empfinden das körperliche entgegensteht (jenes führt in die Weite mit dem Ziel auf das All, dieses beharrt in der Enge des kleinen Beschränkten). Die geisterweckte ist eine Kampfesseele: aufstrebend in's Reich der Gedanken, aber leidend unter der Macht der Beschränktheit; auf- und abschwingend in wechselndem Vertrauen und Verzagen; hoffend und ängstend, beglückt durch Zuversicht und niedergeschlagen in Ohnmacht. —

Diese Fühlens- und Denkensgegenseitigkeit, mit ihrem doppelten Inhalt, mit dem der Welt und des Menschen, ist es, was, mit dem Worte „Seelen- und Geistesleben" bezeichnet, den Gegenstand der Poesie ausmacht: ein ruhelos wogender, immer mehr anschwellender Strom. „Immer mehr anschwellend" noch aus einem anderen Grunde. Denn nicht nur, daß der Mensch in seiner Seelen- und Geistesthätigkeit (wie vorhin dargestellt) der Welt und seiner selbst inne wird; sondern die entgegengesetzte Bewegung findet gleichfalls statt. Der Mensch wird durch Seele und Geist auch äußerlich in der Welt. Wiederum auf zweifache Weise: sowohl in der nicht-menschlichen, wie in der eigenen (der menschlichen) Welt. 1. In der nicht-menschlichen. Denn an das Bewußtsein, das der Mensch über die Gegenstände und Vorgänge des Weltdaseins gewinnt, knüpft sich alsbald die Verwendung und Nützung derselben. Der Mensch erkennt die Gesetze, nach denen die Dinge und Vorgänge in der Welt sich gestalten. Er benutzt die Kräfte der Natur, ordnet und ändert danach, wie sein Leben, so seine Umgebung. Von dem Augenblick an, da er z. B. sät und Häuser baut, bis zu dem, da er telegraphische Linien ausspannt, setzt (schafft) er sich in der Welt mit immer weiter gehenden Aenderungen, Durchbildungen, Verwendungen dieser letzteren. 2. Ebenso in ihm selbst. Denn mit dem Fortschreiten im Aeußeren geht ein Fortschreiten im Inneren Hand in Hand. Nicht nur, daß der Umkreis des vom Menschen Empfundenen, Ueberlegten und Durchdachten erweitert wird, sondern auch die Art, wie es empfunden und in Folge davon in Gedanken, Lehren und Gesetzen festgestellt wird, arbeitet sich von Geschlecht zu Geschlecht anders durch. Alles dies von der menschlichen Gemeinschaft Hervorgebrachte, der Zustand der Sitten und Gesetze, der Begriffe und Urtheile, über Familie und Besitz, über Rechte und Pflichten, über Gemeinde und Staat, Schule, Religion und Wissenschaft, über des Menschen Wesen und Bestimmung: mit Einem Wort, der Gesittungs- und Bildungsstandpunkt der Menschen, dieses Seelisch-geistige ist das vielgegliederte, umfassende Menschliche, in dem der Mensch sich selbst unabläßig veräußerlicht. Zu jeder Zeit besteht es in einer anderen Art und Form: in der durch die vorangegangenen Geschlechter hervorgebrachten. Wenn der Mensch Kind ist, kennt er es nicht. Allmälig gehen von außen (durch Erziehung, Gewöhnung, Beobachtung, Unterweisung) die Seelen- und Geistesstrahlen, die den Anderen bereits leuchten, in ihn ein. Er empfängt in der Bildung seiner Zeit dasjenige, was, von Seele und Geist vor ihm herrührend, im gesellschaftlichen Dasein Thatsache geworden ist: die Richtungen des Fühlens, die Urtheile des Denkens, die Ziele des Strebens, in denen auch er allmälig selbständig und kräftig wird, thätig und leidend eingreift, umgestaltet und schafft.

Diese doppelte Gegenseitigkeit, eine zwischen Fühlen und Denken, und eine zwischen Menschen und Welt, ist der unsichtbare, immer im Wachsen begriffene Strom, aus dem die Poesie schöpft. Die innere Geschichte der Menschheit ist es, die sich in der Poesie widerspiegelt. In jedem Zeitalter blickt der Lebende auf die poetischen Werke der Vergangenheit, als auf Seele- und Geistbewahrende Denkmale der Menschheit. In jedem Zeitalter besitzt die Menschheit in ihren Dichtern Erwecker und Aufreger, Enthüller und Leiter der Lebenskraft, die, aus dem Fluß der Gegenwart heraus, das neue Zukünftige in der Menschheit zu gestalten in Begriff ist. —

Verhältniß zwischen Sprache und Poesie. Poesie ist Darstellung des menschlichen Seelen- und Geisteslebens „in Formen der Sprache".

Formen der Sprache sind es, in denen der Geist die ersten Ansätze zu sich selbst gewinnt, in denen er dann jeden Fortschritt bewirkt und sicher stellt. Das Wort ist der Klang, in dem Empfindung und Bewußtsein, Seele und Geist, sich

gegenseitig fesseln. Denken ist unmittelbar Sprechen und bleibt es unablässig. Das Thier, das nie spricht, denkt auch nie. Das Kind denkt nicht anders als indem es spricht. Und wenn der Erwachsene, der sein Bewußtseinsthun zu beherrschen gelernt hat, auch, ohne zu reden, denken kann, so ist dies nur insofern, als sein Reden nicht äußerlich (nicht hörbar) wird. Er spricht innerlich.

Wie im Leben der Natur das Wachsen einer Pflanze als ein doppelter Vorgang gefaßt werden kann: ein äußerer (das Gestalt-, Farbe-, Duftausſenden) und ein innerer (die im Verborgenen treibende Kraft); aber das Innere ist vom Aeußeren nicht trennbar, sondern beide sind aneinander gebunden und bilden Eins: ebenso sind auch Wort und Begriff, oder Reden und Denken, allerdings zweierlei, aber zwei untrennbar verbundene, in Lebenseinheit unlösbar zusammengehende. Worin der Unterschied zwischen Wort und Begriff besteht, läßt sich in Worten feststellen. Das „Wort" ist der Klang fürs Ohr, der eine Bethätigung des Seelen- und Geistteslebens ausdrückt; der „Begriff" ist die Bethätigung des Seelen- und Geistteslebens, die sich in einer hörbaren Form ausdrückt. So erklärt sich Eins durch das andere. In ihrer Unterscheidung liegt die Uebereinstimmung mit ausgesprochen. Es ist eine Verschiedenheit der Beziehung, die Ein und dasselbe nach zwei Seiten hat, nach außen und innen. — Der Gedanke in Goethe's „Epirrhema"*) gilt nicht bloß für die Bildungen der körperlich organischen, sondern auch der geistig sprachlichen Natur.

Müsset im Naturbetrachten
Immer Eins wie Alles achten;
Nichts ist drinnen, nichts ist draußen:
Denn was innen, das ist außen!
So ergreifet ohne Säumniß
Heilig öffentlich Geheimniß!

Sprache einerseits und Seelen- und Geistesleben andrerseits sind so sehr Eins, daß man den Begriff der Poesie auch kurz erklären könnte: Poesie ist die „Kunst der Sprache". Es wäre eine Erklärung, bei der das Wort „Kunst" mit seinem ganzen Inhalt betont werden müßte (§. 7).

Poesie und Wissenschaft.

Poesie und Wissenschaft sind verwandte Begriffe. Beide empfangen Form und Dasein in der Sprache; beide bringen das aus dem menschlichen Inneren, aus Seele und Geist, Erzeugte zur Darstellung. Beide entsprechen einem Triebe des Menschen nach idealer Bethätigung des Bewußtseins d. h. nach einer Bethätigung lediglich im Gebiet des Denkens, Vorstellens und Wissens; beide gelangen nichtsdestoweniger zu Wirkungen über dieses Gebiet hinaus: in das sinnlich praktische Leben der Gemeinschaft, in die Bestrebungen und Unternehmungen, in die gesammte Entwicklung des Geschlechtes hinein. Sie haben Annäherungen, Berührungen, Aehnlichkeiten und Uebereinstimmungen. Doch von Grund aus sind sie verschieden und nach entgegengesetzten Richtungen gehen sie auseinander. Der dem Wesen beider zum Grunde liegende Unterschied ist folgender.

Poesie (der obigen Erklärung zufolge) stellt das vom Schönheitssinn durchdrungene Seelen- und Geistesleben, das harmonische Fühlen und Denken des Menschen dar; Wissenschaft dagegen stellt die Gegenstände dar, welche Seele und Geist mittels ihres Fühlens und Denkens erfassen.

Poesie ist Seelen- und Geistesthätigkeit aus subjektivem Antrieb; Wissenschaft, Seelen- und Geistesthätigkeit mit objektiver Aufgabe. In beiden findet ein Ausgleich des menschlichen Wesens mit dem gegenständlichen Dasein statt. In der

*) Griech. ἐπίῤῥημα, Bezeichnung aus der griechischen Komödie und Tragödie für dasjenige, was vom Chor als Letztes (nach der Parabase und nach der Antistrophe) gesprochen und gesungen wurde. Gewöhnlich zweitheilig: Epirrhema und Antepirrhema.

Poesie aber herrscht Wissen: das Wissen des Gefühls, die unmittelbare Ueberzeugung; die Freude dieser Ueberzeugung drückt sich in ihr aus. In der Wissenschaft dagegen herrscht Vermittlung aus dem Nichtwissen: das Fragen, Zweifeln, Forschen trägt seine Arbeit in ihr zusammen.

Poesie ist ein Hinaustönen dessen, was innerlich (subjektiv) sich bildet. Wissenschaft ist ein geistiges Erarbeiten dessen, was äußerlich (objektiv) vorhanden ist.

Was in der Poesie sprachliche Form gewinnt, sind Seele und Geist, die mit den Gegenständen der Welt verkehren. Was dagegen in der Wissenschaft sprachliche Form empfängt, sind die Gegenstände der Welt, mit denen Seele und Geist verkehren.

Einem und demselben Gegenstande oder Vorgange der Welt gegenüber können viele Gedichte geschaffen werden: je nach der subjektiven Erregung, die in der dichterischen Seele darüber aufkommt. (Wie viele und verschiedene Gedichte giebt es auf den Frühling, den Sternenhimmel ꝛc.) Für die Wissenschaft dagegen liegen Art und Inhalt in dem Gegenstande, der behandelt wird, vorgeschrieben. Die Wissenschaft fügt weder hinzu, noch ändert, noch läßt sie unbeachtet.

Poesie und Wissenschaft haben beide ein unermeßliches Gebiet: die Poesie den unablässig im Wachsen begriffenen Strom des Seelen- und Geisteslebens der Menschen und Völker; die Wissenschaft den immer weiter erschlossenen Umkreis des wirklichen Daseins, der Natur und Geschichte. Poesie und Wissenschaft stehen in Folge davon vor immer neuen Anregungen und Aufgaben. Beide bleiben demgemäß ewig schaffenskräftig. Sie schaffen jederzeit, indem sie aus dem Unermeßlichen Einzelnes herausnehmen. Aber verschieden ist die Art, wie hier und dort diese Trennung des Einzelnen aus dem Unermeßlichen bewirkt wird.

In der Poesie ist es das Herausheben gleichsam einer größeren oder kleineren Welle aus dem Seelen- und Geistesstrom, den der Dichter in sich fühlt. In der Wissenschaft ist es das Trennen des gegenständlichen Ganzen nach einer vom Forscher angelegten Begrenzung (dem Raum, der Zeit, der Art nach). Hiernach treten andere Unterschiede zwischen beiden ein.

Der Dichter schafft Werke, deren jedes, auch das kleinste, ein Ganzes ist: die subjektive Art seiner Seelen- und Geistesanregung spricht sich vollständig darin aus. Der wissenschaftliche Arbeiter schafft Werke, deren jedes, auch das größte, Stückwerk bleibt.

Dichtwerke haben keinen Verband untereinander: sie sind Perlen vergleichbar. Wissenschaftswerke dagegen bilden sich in Beziehung aufeinander, bedürfen einander und gehören zusammen. Sie sind Zu- und Nebenflüssen vergleichbar.

Die Vollkommenheit eines Dichtwerkes ist vom einzelnen Dichter erreichbar: das menschlich Thätige (Seele und Geist) ist selbst der Maßstab des menschlich Gebildeten (des Dichtwerkes). Vollkommenheit der Wissenschaft dagegen ist das gemeinsame Werk (man kann sagen) des ganzen menschlichen Geschlechtes. Die Stellung des Einzelnen zu dieser Vollkommenheit ist die eines mehr oder weniger hinzutragenden Theilnehmers.

Vollkommene Dichtwerke leuchten mit gleichem Glanz zu jeder Zeit: sie bleiben jung. Die vollkommensten Wissenschaftswerke dagegen sind Glieder in der Stufenleiter einer Entwicklung: sie veralten.

Die Ziele, denen Poesie und Wissenschaft, jede von ihrem Grunde aus, zueilen, sind die höchsten, rein geistigen: Schönheit und Wahrheit. „Schönheit" d. i. Harmonie der Gegensätze, die der Mensch in sich, in seinem Gefühl, trägt; „Wahrheit" d. i. Harmonie des Denkens mit den Gegenständen, die der Mensch von außen erfaßt.

Ursprünglich, vom Bewußtsein vorgefunden, ist der Sinn für Schönheit. Vermittelt, mit Bewußtsein errungen, wird die Erkenntniß der Wahrheit.

An den Gaben der Schönheit erwuchs in der Weltgeschichte die Kraft zur Wahrheit. Aus dem Leben in Schönheit ging allmälig das Suchen nach Wahrheit hervor.

Schönheit ist dem Menschen (vor ihm, außer ihm) fertig vorgebildet. Der Blick z. B. auf die Landschaft erweckt ihm das Gefühl dafür. Wahrheit dagegen ist ein von innen (aus der Geistesthätigkeit des Menschen und für dieselbe) gebildeter Begriff. Der Mensch hat ihn als Gegensatz zu „Irrthum, Täuschung" aufgestellt.

Jahrhunderte und Jahrtausende lang lebten die Geschlechter im Bilden von Vorstellungen und Gedanken nach der Art der Schönheit: Vorstellungen und Gedanken aus Gefühl und Phantasie. Das Völkerleben im Glauben an die Götter, an Wunderwesen im All, die ihrer Macht wegen geehrt, gefürchtet wurden, hat hier seinen Ursprung. Von Gestalten dieser Art waren Luft, Erde, Meer und Himmel voll. Der Verkehr mit ihnen, in Ernst und Spiel, in Feiern, Beten und Opfern, Reden und Handeln war der geistige Grundzug im Naturleben der Menschheit.

Erst aus Zweifeln an diesen Schöpfungen der Poesie that sich die Wissenschaft auf. Prüfung der gegenständlichen Dinge begann; Befreiung von den Einbildungen des Gefühls und der Phantasie trat ein. Der Verstand mit seiner Kraft der Begriffsaufstellung und Erkenntniß, mit der Unterscheidung zwischen wahr und unwahr, wandelte die Welt vor den Blicken der Menschen um.

Nicht daß die Poesie nun erlosch! die einzelnen Formen des Gefühls- und Phantasieausdruckes konnten wohl bezweifelt und nach den jeweiligen Erkenntnissen des Verstandes umgewandelt werden. Da wurden aus Göttergestalten Helden der geschichtlichen Sage; hieraus wieder Märchenwesen. Die Phantasiebilder der Urzeit gingen, in allerlei Veränderungen, in die lebendige Erzählung der Völker. Und ungeschwächt und unbeirrt blieb der Seelentrieb, der von jeher zur Poesie geführt hatte. Er trieb immer wieder junge Keime, nur gemäßigt und gemildert, aber auch bereichert und angeregt durch die Gaben der Wissenschaft.

Denn, allerdings wie zwei getrennte, aber unabläßig mit Wechselwirkungen, gingen und gehen bis auf den heutigen Tag Poesie und Wissenschaft nebeneinander. Die Poesie von innen schaffend, mit dem Gefühl hinübergespannt über die Grenzen der körperlichen Sinne, mit der Zuversicht des Schönen die wandelbare Gegenwart überstrahlend, mit dem Glauben an die innere Stimme das Reich des Zukünftigen, Ewigen, Göttlichen aufbauend: so gab sie der Wissenschaft neue und höhere Ziele: Ahnungen, deren Wahrheit oder Unwahrheit der Verstand alsdann nachjagte. Die Wissenschaft hinwider, im Fremden aufwühlend, umfahrend, zergliedernd, Raum und Zeit erweiternd, Vergangenes bewahrend, Abwesendes vergegenwärtigend, Gründe erforschend und Gesetze erweisend, führte auch der poetisch freiesten Seele immer mehr den Gehalt der objektiven Wahrheit zu. Subjektives und Objektives, die beiden Pole, in deren Gegensatz die Trennung zwischen Poesie und Wissenschaft begründet ist, traten einander immer näher. Sie hörten auf, einander zu widersprechen.

Ein gemeinschaftlicher Grundzug zwischen Wahrheit und Schönheit wurde erkannt und festgehalten. Sind nicht beide Harmonie? Harmonie, die im Menschen zum Bewußtsein kommt? Harmonie im geistigen Verkehr mit der Welt? Diese Gemeinschaft wurde immer stärker betont.

Im Schönen, erkannte man, wird auch Wahrheit erfaßt: nicht die Wahrheit des Thatsächlichen, Einzelnen, Aeußeren, Zufälligen (diese kann man nur von

außen empfangen); wohl aber die Wahrheit, deren das Seelen- und Geistesinnere aus sich fähig ist: die Wahrheit der Folgerung, der Nothwendigkeit, der Gewißheit aus gegebenen Voraussetzungen und allgemeinen Gründen.

Im Wahren hinwider, erkannte man gleichfalls, wird auch Schönheit erfaßt: nicht, wenn man, mit irgend etwas Vereinzeltem beschäftigt, den Zusammenhang und das Ganze aus dem Auge läßt, sondern je inniger und umfassender man vieles Erforschte zu verbinden und mit gemeinsamem Blick zu durchdringen im Stande ist.

Und beiden, der Poesie und Wissenschaft, stellten sich immer mehr Aufgaben, mit denen sie, jede von der anderen Seite her, sich unterstützten, sich Leiter und Förderer wurden: die Poesie, indem sie von Dichtern betrieben wurde, die ihre Seele nicht unter zerstreuendem Verkehr der sinnlichen Welt ungefördert ließen, sondern durch Forschen in den Wissenschaftsgebieten der Natur, Geschichte, Literatur stärkten, bereicherten und vertieften; die Wissenschaft, indem sie von Forschern betrieben wurde, die ihren Geist nicht mittels Beschränkung auf Einzelnes und Zusammenhangloses entgeisteten, sondern für die Erfassung der Gründe und Zusammenhänge, der Richtungen und Ziele den Blick offen erhielten, die, über das Sinnlich-wahrnehmbare hinaus, das Seelisch-geistige erfaßten, zergliederten und zu begreifen strebten.

§. 20. Eintheilung der poetischen Stoffe.

Nach dem Verhältniß, in welchem die beiden unabläßig zusammengehenden Richtungen des Seelen- und Geisteslebens (die objektive von außen nach innen, und die subjektive von innen nach außen) zueinander stehen, giebt es zwei Arten poetischer Stoffe:

1. objektive, bei denen der Antrieb des Dichtens der Richtung von außen nach innen angehört (das Subjektive geht alsdann als Durchdringung und Erfüllung des Objektiven mit);

2. subjektive Stoffe, bei denen der Antrieb des Dichtens der Richtung von innen nach außen angehört (das Objektive geht alsdann als Begleitung und Haltung des Subjektiven mit).

Objektiv: lat. objectum, das Entgegenstehende (dem Denken entgegenstehend), der Gegenstand. Subjektiv: lat. subjectum, das zu Grunde Liegende (dem Denken zu Grunde liegend), das Ich; Seele und Geist.

Daß die objektive und subjektive Richtung im wirklichen Leben immer zusammengehen, in untrennbarer Einheit miteinander das menschliche Dasein bilden, kann Jeder in alltäglichen Erfahrungen des eigenen Lebens bestätigt finden. Werden wir durch etwas Aeußeres (Objektives) bestimmt, so beginnt in uns, von der Vorstellung dieses Aeußeren her, eine Bewegung, die gleichsam in koncentrischen Kreisen (stärker und schwächer) über das ganze Gebiet des Empfindens und Denkens (des Subjektiven) sich ausbreitet. Und wäre es ein Vogel, der auffliegt, so regt sich die Freude an der Bewegung des Fliegens, der Wunsch, es dem Vogel gleich zu thun, oder das Nachdenken über das Naturgesetz des Fluges ꝛc. Und wäre es ein Stein, der daliegt, so wehrt entweder die Gleichgiltigkeit gegen ihn den Menschen von demselben ab oder die Freude an seinem Glanz führt zu ihm hin ꝛc. Ebenso liegen in jeder von innen entstandenen Erregung unmittelbare Beziehungen auf Aeußeres. Gefühle z. B. das der Sehnsucht, Liebe, Abneigung, setzen einen Gegenstand voraus, auf den sie gerichtet sind; sie verbinden

sich im Inneren mit Vorstellungen der örtlichen und zeitlichen Dinge und Verhältnisse, die im Bewußtsein des Fühlenden mit der Erinnerung an den Gegenstand der Sehnsucht, Liebe ꝛc. zusammenhängen. Ebenso jeder Gedanke, der aufsteigt. Jeder, gleichviel ob ein gelegentlicher Einfall oder eine durch Denkthätigkeit begründete Ueberzeugung, bildet sich in Beziehung auf und mittels Vorstellungen und Begriffe, die durch objektive Thätigkeit (durch Beobachtung und Kenntniß der thatsächlichen Dinge) gewonnen sind. Und zwar entweder in unmittelbarer oder mittelbarer Weise. In „unmittelbarer“ Weise: so bei allen Gedanken, die einen Gegenstand der sinnlichen Wahrnehmung betreffen (der Sturm hat den Baum entwurzelt, das Bild hängt hoch). Jeder Bestandtheil eines solchen Gedankens (Sturm, entwurzeln ꝛc.) ist eine Geistesform für Objektives. Und in „mittelbarer Weise“: so bei Gedanken, die einen sinnlich nicht wahrnehmbaren Gegenstand betreffen, Gedanken in Betreff übersinnlicher Begriffe. Alles Denken z. B. an und über Gott geschieht durch Verbindung und Verwendung von Vorstellungen und Begriffen, die der objektiv wahrnehmbaren Welt entnommen sind. Sei es, daß Vorstellungen und Begriffe der wahrnehmbaren Dinge in's Unendliche gesteigert werden (Gott ist allmächtig, allweise, Grund und Ziel aller Dinge); oder daß Beschränkungen des wahrnehmbaren Daseins verneint werden (Gott ist unendlich, bei Gott ist kein Wechsel, kein Werden und Vergehen); oder daß die höchsten und vermitteltsten Beschaffenheiten der wahrnehmbaren Welt, von den niedrigeren getrennt, allein ausgesagt werden (Gott ist ein Geist, ist die Liebe); oder daß Formen und Vorgänge, die dem Natur- oder Menschenleben angehören, in bildlichem Sinne genommen werden (Gott redet im Gewitter, die Hand Gottes leitet den Schwachen) ꝛc.: das Denken gelangt zu Gott nur durch Vermittelung von Vorstellungen und Gedanken der sinnlichen Wahrnehmung.

Wie im Leben, ist's auch im Dichtwerk. Es ist kein Dichtwerk denkbar, in dem nicht Objektives und Subjektives verbunden aufträte. Ja, das Dichtwerk ist um so vollkommener, je mehr gleichmäßig und unlösbar beides verbunden ist. Das Objektive bildet den Reichthum des Vorstellbaren, das Subjektive die Innigkeit der Empfindung. Das Wesen der Schönheit bringt sich in dieser Verbindung zur Geltung: die Seelen- und Geistesgegensätze gleichen sich aus.

Die Art aber, wie Objektives und Subjektives im Dichtwerk zusammentreten, ist danach verschieden, ob der Stoff des Dichtwerkes in etwas liegt, das dem Seelen- und Geistesleben von außerhalb, oder in etwas, das ihm von innerhalb gekommen ist.

1. Beispiel eines objektiven Stoffes: Goethe, der Sänger. Etwas außerhalb des Dichters Liegendes, ein Zusammenhang von Thatsachen, der Zeit und dem Ort nach von dem Dichter getrennt, bildet den Inhalt. Personen (König, Sänger, Pagen, Herren, Damen); Gegenstände (Schloß, Brücke, Saal); Beziehungen jener Personen untereinander (Befehlen des Einen, Gehorchen des Anderen, Beschenken, Bitten) wirken darin zusammen. Was das Gedicht bietet, ist dieses äußerlich Vorstellbare: der Vorgang von dem Augenblick an, da der König den Sänger aus der Ferne hört, bis zu dem Augenblick, da der Sänger seinen Dank für die Gabe des Königs ausspricht. Aber dieses Objektive ist im Gedicht subjektiv durchdrungen. Und zwar in doppelter Weise. Zuerst insofern als jede der objektiven Gestalten (König, Page, Sänger ꝛc.) mit der Innerlichkeit eines fühlenden Selbst ausgestattet erscheint (der König mit Wohlgefallen am Gesang, der Page mit Dienstfertigkeit, der Sänger mit dem Hochgefühl seines Bewußtseins, die Herren und Damen mit Bewunderung der Gesangesgabe). Alsdann aber insofern, als all dieses subjektiv Durchdrungene vom Dichter so vorgeführt wird, daß man, wie einen wehenden Athemzug über Allem, des

Dichters Seele darin schwingen fühlt. Man empfängt den Eindruck davon vom ersten bis letzten Wort: von der Art, wie der König, der Page, die Herren und Damen gekennzeichnet werden, zuletzt von der Art, wie der Sänger mit der Reinheit, Freiheit und Hoheit des Sängerherzens, Allen gegenüber, eintritt.

„Ich singe, wie der Vogel singt, Das Lied, das aus der Kehle dringt,
Der in den Zweigen wohnet; Ist Lohn, der reichlich lohnet."

In unserer Empfindung mischt sich dieses Wort des im Gedicht vorgeführten Sängers mit dem Geist des Sängers, der das Gedicht geschaffen hat, nicht bloß dieses Einen, sondern Aller, die auf den Namen eines Sängers Anspruch haben. Ja, jeder Hörer, auch wenn er sich nicht einen Sänger dünkt, fühlt seine Seele in den Schwung jener Dichterhoheit einstimmen. Man sagt: so muß ein Sänger sein! man fühlt: so würde man denken, wenn man selbst ein Dichter wäre! Das Subjektive hat sich, als Kern des Objektiven, aus diesem Letzteren durchgebrochen; unsere Seele ist voll einer Empfindung, dem objektiven Stoff gegenüber.

2. Beispiel eines subjektiven Stoffes: Goethe, an den Mond. Eine Erregung in der Seele des Dichters, ein subjektiver Vorgang findet sprachlichen Ausdruck. Ein lange zurückgedrängter Schmerz, der um verlorene Liebe, löst sich aus seinem Verschluß; es ist ein Schmerz, der sogleich eine gewisse Mäßigung erfährt. Die Erinnerung breitet sich darüber als lindernde Macht; der Dichter empfindet es als Trost, daß er sich des Glückes doch wenigstens erinnern kann. Es war einmal sein gewesen. Wohl mir aber, fände ich den Freund, dem ich mein Leid vertrauen kann! Der Aussprache dieses eigen Empfundenen ist das Gedicht gewidmet. Wir sind Vertraute des Dichters geworden, der uns ein Geständniß aus seinem Inneren gemacht, die Art seines Empfindens und Urtheilens offenbart hat. Aber all dieses Subjektive ist im Gedicht unlösbar zusammengegeben mit Bildern des Objektiven d. h. mit Vorstellungen, die der Welt außerhalb dieses Empfindens und Denkens entnommen sind. Wir sehen Busch und Thal, vom Monde erleuchtet; den Fluß zur Seite, der dahin rauscht; wir empfangen Eindruck von dem Ueberschwellen zur Winterszeit, von der Knospenpracht des Frühlings ꝛc. Die Vergegenwärtigungen hiervon gehen im Gedicht mit der Aussprache des Subjektiven Vers um Vers zusammen. In verschiedener Weise wird die Verbindung des Einen mit dem Anderen vollbracht: der Mond füllt Busch und Thal und zugleich löst er die Fesseln der Seele; der Fluß rauscht das Thal entlang und zugleich rauscht er dem Einsamen Melodien zu ꝛc. Das unsichtbare, körperlose Subjektive bekommt durch diese Verbindung mit äußerlich Gestaltetem Festigkeit und Haltung, man kann sagen: Objektivität.

§. 21. Merkmale der Darstellung beider Stoffe.

Die Art der objektiven und subjektiven Stoffe prägt sich in der sinngemäßen Rede durch Merkmale der sprachlichen Form aus; und zwar:

1. objektive Stoffe dadurch, daß sie als etwas Vergangenes und in der Rede mit herrschender dritter Person dargestellt werden;

2. subjektive dadurch, daß sie als etwas Gegenwärtiges und in der Rede mit herrschender erster Person dargestellt werden.

So in den Beispielen des vorigen Paragraphen.

1. Goethe, der Sänger. Die Rede in der Form der Vergangenheit wird durch die Worte „der König sprach, der Page lief" ꝛc. sofort eingeleitet, darauf fortgesetzt und beibehalten. Es ist sinngemäß, daß für objektive Stoffe

die Rede in der Vergangenheit eintritt. Ein objektiver Stoff muß, um zur Aussprache gelangen zu können, im Bewußtsein des Dichters innere Gestalt bereits gewonnen haben. Die Aussprache desselben im Dichtwerk ist Wiederbelebung des geistig schon Gestalteten d. i. des als vergangen Gedachten. Was ferner die Rede in der dritten Person betrifft, so breitet sich diese ebenso über das ganze Gedicht. Der König, der Page, die Herren und Damen; ferner leblose Gegenstände, Schloß, Saal ꝛc.: jedes Einzelne ist, grammatisch ausgedrückt, dritte Person. Der Anlaß des Redens liegt in etwas, was dem Dichter gegenständlich ist. Natürlich kommt der Dichter nicht zur Erwähnung seiner selbst. Er ist mit dem Gegenstand beschäftigt. — Wenn im Zusammenhang eines so abgefaßten Gedichtes nichts destoweniger ein „Ich" auftritt, so liegt hierin nicht immer ein Widerspruch, eine Abweichung von der Regel, namentlich dann nicht, wenn der Dichter vorübergehend und wechselnd einer und der anderen Person das Wort giebt z. B. dem Könige, wenn er ihn sagen läßt: „was hör' ich draußen vor dem Thor? laßt den Gesang vor meinem Ohr" ꝛc. Solche zeitweise redende Personen sind nichts destoweniger dritte Personen in der Rede dessen, der Alles redet, des Dichters.

2. Goethe, an den Mond. „Füllest wieder Busch und Thal ꝛc., lösest endlich auch einmal ꝛc.": dieser Beginn des Gedichtes setzt sofort die Gegenwart als die Zeit, in die wir versetzt werden, fest. Sie wird darauf unverändert beibehalten. Auch dies geschieht in Uebereinstimmung mit der Art des Stoffes. Das Subjektive ist immer das im Wort eben sich Gestaltende. Gedicht und Inhalt desselben sind bei einem Stoffe dieser Art gleichzeitig. Ein Gedicht entsteht, wenn des Bewußtseins Erwachen festgehalten (gegenwärtig erhalten) wird. Und was die Person betrifft, so liegen das „Ich" und die damit zusammenhängenden Sprachformen „mein, unser" ꝛc. ebenso offen über den Worten des Gedichtes. Sie bilden die Grundform der Sätze. — Zu der ersten Person gesellen sich nothwendiger Weise andere: vor Allem die dritte, denn jede Rede fordert den Gegenstand, auf den sie sich bezieht; zuweilen auch die zweite, wenn der Dichter sich anredend ausdrückt. Aber diese letzten Personen sind aufgenommene und wechselnde; das „Ich" dagegen ist die im Gedicht bleibende, zum Grunde liegende; die wirkende Kraft des Gedichtes.

Die große Mehrzahl der Dichtungen, die für beide Stoffe anzuführen sind, bewegt sich in eben diesen Formen. „Viel Wunderdinge melden die Mären alter Zeit": diese Einleitung des Nibelungenliedes deutet die seelisch-geistige Thatsache an, auf der alle objektive Poesie beruht und in der sie besteht. Sie beruht auf und besteht in dem Denken an Dinge, die als vergangene vorschweben. Es kann im Verlauf dieses Anfanges nur heißen: „es wuchs in Burgunden ein viel edel Mägdelein" ꝛc., „es war eine Königin, gesessen über See" ꝛc. Beides, das Reden in der Vergangenheit und mittels der dritten Person, ist als Grundform hiemit festgestellt. Ebenso in Dichtungen subjektiver Stoffe die Rede der Gegenwart und der ersten Person. „Ein feste Burg ist unser Gott" (Luther); „Nicht in den Ocean der Welten will ich mich stürzen" (Klopstock, Frühlingsfeier): „Heute will ich fröhlich, fröhlich sein" (Claudius, der Frühling); „Ich denke dein, wenn mir der Sonne Schimmer vom Meere strahlt" (Goethe, Nähe des Geliebten); „Ich weiß nicht, was soll es bedeuten" (Heine) ꝛc.

Man kann die Darstellungsweise, welche diese Merkmale trägt, die naturgemäße Form der objektiven und subjektiven Stoffe nennen: im Gegensatz zu Abweichungen, die gelegentlich eintreten und als Kunstmittel, je nach dem Stoff und der Art, mehr und weniger zu empfehlen sind.

Von untergeordnetem Belang ist, daß in Darstellungen objektiver Stoffe der

Dichter sich zuweilen als den Erzählenden nennt. So Bürger, der Kaiser und der Abt: „Ich will euch erzählen ein Märchen gar schnurrig.“ Der Vortrag des objektiven Stoffes beginnt erst nach dieser einleitenden Verkündigung: „Es war mal ein Kaiser“ ꝛc. Wenn in anderen Dichtungen objektiven Gehaltes die Nennung des vortragenden Dichters inmitten der Darstellung und wiederholentlich eintritt, so sind dies meist Formlosigkeiten: entweder aus Ueberschwang des von Empfindungen und Gedanken bewegten Herzens (J. Paul in allen Romanen), oder aus Vielrednerei, die müßige Abschweifungen vom Gegenstand sich erlaubt (Fouqué, Corona; P. Heyse, Braut von Cypern). Tadelnswerth werden Abschweifungen dieser Art durch die Größe des Umfanges z. B. Stifter, Brigitta (der Dichter, der in gar keiner Beziehung zu der Entwicklung des Ereignisses steht, verwendet den größten Theil der Erzählung auf sich: auf die Darstellung seiner Fußreise in Ungarn und seiner täglichen Beschäftigungen im Hause seines Freundes). Anders dagegen ist es, wenn nicht der Dichter als solcher, den Personen des objektiv gedachten Vorganges gegenüber, sich nennt, sondern wenn, umgekehrt, eine dieser letzteren dem Dichter gleichgestellt wird. Zuweilen wird alsdann ein höherer Grad der Lebenswahrheit dem objektiven Vorgang dadurch gegeben. Z. B. Storm, Draußen im Haidedorf (Novelle): der Dichter identificirt sich mit der Person des Amtsvoigts, der in den Hauptwendungen des Ereignisses theils eine beobachtende Person, theils eine mitwirkende Partei ist. Zuweilen, wenn nicht eine Nebenperson, sondern der Hauptheld das redende Ich ist, besteht die Wirkung in Steigerung der Innigkeit und Vollständigkeit der Empfindungswechsel, die mit dem objektiven Verlauf verbunden sind. So Goethe, Werther's Leiden. Zuweilen wird die Anwendung dieses Kunstmittels noch dadurch erweitert, daß dem redenden ein antwortendes „Ich“ gegeben wird, so daß das epische Dichtwerk sich in die Form des Dramatischen hebt. So Uhland, das Schloß am Meer.

Eine andere Abweichung bei der Behandlung objektiver Stoffe besteht in der Präsensrede. So Goethe, Erlkönig: „Wer reitet so spät“ ꝛc.; Schiller, Kampf mit dem Drachen: „Was rennt das Volk“ ꝛc. Ein Kunstmittel der Sprache, eine „Figur“ (§. 70), die den Zweck hat, theils einen entfernten Gegenstand sich näher zu rücken, theils einen nur im Geiste erschauten gleichsam vor das Auge des Körpers zu stellen, ist über die Darstellung des ganzen Gedichtes ausgebreitet.

Bei der Behandlung subjektiver Stoffe giebt es eine ganze Klasse von Fällen, in denen das Ich des Dichters gewöhnlich nicht zur Aussprache gelangt: dann nämlich, wenn Empfindung, Vorstellung oder Gedanke, die von innen (aus dem Selbst des Dichters) aufsteigen, nicht auch das Ich betreffen, sondern einen Gegenstand außerhalb desselben d. i. in den didaktischen Arten der subjektiven Poesie. Z. B. Schiller, Distichon („Im Hexameter steigt“ ꝛc. §. 71). Das redende Ich nennt sich hier nicht. Nichtsdestoweniger ist es ein Gedicht subjektiver Anregung und subjektiven Gehaltes. Es ist nicht, daß Hexameter und Pentameter ihrer objektiven Art nach erklärt werden. (Sollte dies geschehen, so müßte etwa wie §. 60 gesprochen werden. Dann aber wäre es kein Gedicht.) Sondern die Empfindung, die der Dichter beim Klang des Distichon's hat, ist es, die er zur Aussprache bringt. Die Rede ist eine poetisch-zusammengezogene Sprachform, etwa für: „Im Hexameter sehe ich des Springquells flüssige Säule steigen; im Pentameter drauf höre ich sie melodisch herabfallen.“ Die Aufforderung, einem subjektiven Vorgang aus der Seele des Dichters nachzugehen, ist in dem Epigramm auch ohne Nennung des „Ich“ stark ausgeprägt. Muß der Leser sich doch zum Bewußtsein bringen, was Schiller in Bezug auf Hexameter und Pentameter einen

Springquell und was er eine flüssige Säule nennt! Ebenso Schiller, Pflicht für Jeden:

Immer strebe zum Ganzen; und kannst du selber kein Ganzes
Werden, als dienendes Glied schließ an ein Ganzes dich an.

Schiller spricht den Gedanken, in dem sich ihm die Pflichten aller Menschen zu einer gemeinschaftlichen verbinden, aus: den „Gedanken" d. i. seinen subjektiven Denkvorgang. Das hiebei thätige „Ich" nennt sich nicht, liegt aber in dem angeredeten „Du" unmittelbar enthalten. Zur Vollständigkeit des Seelen- und Geistesvorganges, der in den Worten Form gewinnt, würde hinzugesetzt werden müssen: „Dies rathe ich Dir! Immer strebe" ꝛc.

§. 22. Epische Poesie.

Aus der Darstellung objektiver Stoffe hat sich durch Beschränkung auf die Behandlung menschlicher Vorgänge die epische Poesie entwickelt. Epische Poesie ist poetische Erzählung von Thaten und Leiden der Menschen.

Episch: aus dem griech. ἔπος, das Wort; ἔπειν, reden. Eine vollere Form des Namens bei den Griechen: Epopöe (ἐποποιία, Wortmachung, Wortschöpfung). Bedeutung dieses Namens s. §. 23 Schluß.

Die epische Gattung ist durch zweierlei Beschränkungen auf dem Gebiete der objektiven Stoffe entstanden: nicht durch zufällige, sondern durch Beschränkungen, die aus Form und Wesen der Poesie mit Nothwendigkeit eingetreten sind.

1. Aus der Form der Poesie. Die Poesie ist eine Kunst der Bewegung, der Zeit (§. 11). Zur Darstellung in ihr eignen sich demgemäß nur die dem entsprechenden Gegenstände d. h. Dinge, die einen Verlauf haben; Vorgänge. Ausgeschlossen sind „Gegenstände" im engeren Sinne dieses Wortes, leblose Sachen, alles Ruhende, unveränderlich Bleibende z. B. ein Berg, ein Haus, eine Landschaft, eine gleichbleibende Einrichtung. Die Poesie vermag nur brockenweise, von einem zum anderen Wort hin, zu geben, was in der Wirklichkeit an diesen Gegenständen sich mit Einmal bietet. Gegenständen dieser Art steht sie mit fremdartigen Mitteln gegenüber. Ein Gedicht in der Weise objektiver Dichtung d. h. der Dichtung, die den Gegenstand so giebt, wie er selbst sich giebt, kann daraus nicht geformt werden. Wenn im Zusammenhang eines größeren Ganzen (der Darstellung eines Verlaufes unter Menschen) die Nothwendigkeit eintritt, einen Gegenstand jener Art (ein Haus, eine Gegend, als den Ort des Verlaufes) vorzuführen, so sind es theils beschränkende, theils steigernde Gesetze, die den Dichter dabei leiten. „Beschränkende" Gesetze: denn ungehörig würde es sein, wenn der Dichter mit derselben Vollständigkeit dabei verführe, wie der Maler bei der Zeichnung eines Gegenstandes dieser Art. Nur diejenigen Merkmale sind herauszuheben, aus denen die Vorstellung den Gegenstand im Geiste von selbst zusammensetzt. Ein entgegengesetztes Verfahren wirkt Entfremdung vom Gegenstand. Der Hörer würde mit Dingen gequält, die sich von selbst verstehen, die Jeder aus seinem Wissen dem Gegenstand entgegen bringt. Ferner „steigernde" Gesetze: nämlich Anwendung besonderer Kunstmittel für die poetische Darstellung. Der ruhende Gegenstand muß auf eine (vom Dichter zu erfindende) Weise in einen beweglichen umgewandelt werden z. B. durch Versetzung in die Zeit, da er entstand (seine Entstehung wird erzählt, Beisp. §. 11); eine sich gleich bleibende Einrichtung wird durch die Erzählung eines einzelnen Falles belebt (Freytag „Soll und Haben" schildert die sich gleichbleibenden Zustände im Hause T. O. Schröter, indem er die besonderen Vorgänge erzählt, wie sie im Laufe eines Vormittags daselbst sich ereignen).

2. Aus dem Wesen der Poesie. Poesie ist Darstellung des menschlichen Seelen- und Geisteslebens (§. 19). Zur poetischen Darstellung eignen sich demgemäß unter allen Vorgängen des objektiven Daseins nur die seele- und geistdurchdrungenen. Die der gefühl- und bewußtlosen Natur sind ausgeschlossen. In Vorgängen, wie dem eines Sonnenaufganges, eines Gewitters, des Wechsels der Jahreszeiten, eines Erdbebens ꝛc. liegt kein Stoff für ein Gedicht in der Weise objektiver Darstellung. Nur vorübergehend, als Glied eines größeren Ganzen, kann dergleichen vorkommen. Und auch dann ist ihre Bearbeitung (wie vorhin) theils beschränkenden, theils steigernden Gesetzen unterworfen. „Beschränkenden": denn nur in dem Maße, wie Vorgänge des menschlichen Lebens mit ihnen zusammenhängen, dürfen sie vorgeführt werden. Und „steigernden": denn so müssen sie dargestellt werden, daß der Zusammenhang mit dem Menschlichen als ein unlösbarer und vollkommener empfunden wird. (Freytag „Soll und Haben" II, 8 läßt ein Gewitter heraufziehen und schildert es eingehend: es ist das widerspiegelnde Naturbild für die Vorgänge im Innern des Freiherrn von Rothsattel. Spielhagen „Deutsche Pioniere" führt den Kampf zweier Adler in der Luft vor: er ist das Ahnung- und Angstweckende Bild, das Katharina in ihrer Verlassenheit beobachtet.) Ein anderes Kunstmittel für die Darstellung von Naturereignissen in der objektiven Poesie ist die gänzliche Umwandlung des Natürlichen in Menschliches d. i. die Art der Personifikationstropen (§. 72). In dieser Weise hat die Poesie der Menschheit ihren Anfang genommen: die mythische Poesie, die auf Vermenschlichung der Naturformen und -Vorgänge beruht.

Die beiden Ausdrücke, mit denen oben der Gegenstand der epischen Poesie bezeichnet worden ist, „Thaten und Leiden der Menschen" sind im weitesten Sinne zu nehmen. Alles im Leben der Menschen (sowohl der Einzelnen, wie ihrer Gesellschaft) sich Ereignende und Entwickelnde, alles Erkämpfen und Erleiden, alle Wandlungen auf Anlaß und Grund des menschlichen Fühlens und Strebens, Wollens und Sollens, der menschlichen Macht und Schwäche: Alles, was dieser Art zum Bewußtsein kommt und, als dem objektiven Leben angehörig, dargestellt wird, ist Gegenstand der epischen Poesie.

Die Form der epischen Poesie ist mit dem Wort „Erzählung" bezeichnet. Erzählung d. i. Darstellung eines Gegenstandes als eines in der Vergangenheit abgeschlossenen Verlaufes und in der Rede mit herrschender dritter Person.

§. 23. Lyrische Poesie.

Aus der Darstellung subjektiver Stoffe hat sich, unter Ausbreitung über alle Vorgänge des Seelen- und Geisteslebens, die lyrische Poesie gebildet. Lyrische Poesie ist poetische Aussage des menschlichen Fühlens und Denkens.

„Lyrisch": aus dem griechischen λυρικός (von λύρα, die Leier, Lyra, ein siebensaitiges Schallinstrument).

Die lyrische Poesie breitet sich über alle Richtungen des Fühlens und Denkens. Sie umfaßt 1. unter den Gefühlen sowohl die unwillkürlichen d. h. Gefühle, die ohne Anregung des Bewußtseins kommen, sich als Macht über den Menschen erweisen, die Seele in unfreiwilliger Bewegung halten (z. B. Liebe, Sehnsucht, Staunen ꝛc.), wie auch die sittlichen d. h. Gefühle, die der Erkenntniß des Guten und Rechten entsprechend, mit Gründen der Einsicht gestärkt und durch den Willen unterstützt werden können (z. B. Wohlwollen, Vertrauen, Pflichtgefühl ꝛc.); ebenso 2. unter den Gedanken sowohl die unmittelbaren d. h. Gedanken mit Bezug auf die Gegenstände des sinnlich wahrnehmbaren Daseins (z. B.

Urtheile über Gegenstände aus Natur, Welt, Geschichte ꝛc.), wie die mittelbaren d. h. Gedanken, welche der menschliche Geist durch Folgerung, durch Abstraktion vom Sinnlich-wahrnehmbaren gewinnt (z. B. Urtheile über Tugend, Recht, Gott, Ewigkeit).

Die lyrische Poesie ist die Gattung von allumfassender Weite. „Poesie" im Allgemeinen (d. i. Darstellung des menschlichen Seelen- und Geisteslebens) und „lyrische" Poesie insbesondere (Aussage des menschlichen Fühlens und Denkens) stehen einander unmittelbar nahe. Lyrische und epische Poesie unterscheiden sich demgemäß nicht immer in den Stoffen: dann nicht, wenn die subjektive Erregung, die das lyrische Gedicht darstellt, auf Anlaß eines Objektiven (eines Gegenstandes oder Vorganges) eingetreten ist; wohl aber immer in der Behandlung.

Das Verhältniß des Stoffumfanges der lyrischen Poesie zu dem der epischen ist, näher ausgeführt, folgendes:

1. In der lyrischen Poesie wiederholen sich alle Stoffe, die §. 22 als Stoffe der epischen angegeben sind. Lediglich in der Art, wie der jedesmalige Stoff erfaßt wird, liegt der Grund der Unterscheidung zwischen ihnen. Beiderlei Gedichten z. B. Scherenberg „Leuthen", als epischem Gedicht, und Schubert „Friedrich der Große (ein Hymnus)", als lyrischem Gedicht, ist das Reden von dem Thun und Leiden desselben Helden gemein. Im epischen wird ihr Verlauf nach der Art des objektiven Geschehens vorgeführt (man lernt ihn daraus kennen), während er im lyrischen Gedicht vorausgesetzt wird (man wird daran erinnert). Im epischen Gedicht wird das Thun und Leiden aus dem Bewußtsein (und zwar aus der Erinnerung) des Dichters vergegenständlicht; im lyrischen dagegen schwingt sich das Bewußtsein (und zwar das Gefühl) des Dichters zu dem erinnerten Thun und Leiden des Helden hin. Im epischen Gedicht finden Gefühl und Gedanke des Dichters Befriedigung durch die Aussage des Objektiven; im lyrischen bringen Gefühl und Gedanke sich dem Objektiven dar.

2. Die lyrische Poesie nimmt alle von der epischen Gattung zurückgewiesenen Stoffe auf. Was es sei, ob auch ein lebloser, ruhender, gefühl- und bewußtloser Gegenstand: in der lyrischen Auffassung wird ein jeder poesiegerecht. Nicht der Gegenstand, sondern Gefühl und Gedanke des Dichters, die sich mit dem Gegenstand verschmelzen, machen das lyrische Gedicht. Z. B. Goethe „Wandrers Nachtlied" (Ueber allen Gipfeln ist Ruh). Der Zuspruch aus der Seele des Dichters „Warte nur, balde ruhest du auch!" (dieses hinaustretende Subjektive) giebt dem Dichter den Stoff des Liedes und, in ihm, Gelegenheit und Recht zur Schilderung jenes ruhenden, veränderungslosen, gefühl- und bewußtlosen Objektiven, des Blickes in die Dämmerung der Nacht über die Wipfel des Waldes hin. Das Kleinste wird, durch diese Vermählung mit dem Seelisch-Geistigen, ein Großes und Bedeutendes; das Stumme ein Redendes, das Gefühllose ein Seelen- und Geistmächtiges. Mosen „Der blühende Apfelbaum": der Dichter trägt seine Sehnsucht nach dem Paradies in das (lebhaft und eingehend gezeichnete) Bild des blühenden Apfelbaumes. Klopstock „Frühlingsfeier"; der Dichter zeichnet die Wesen und Vorgänge der Frühlingsnatur z. B. das grünlich-goldene Würmchen, den Gewitterschauer ꝛc.; die Fragen seines Geistes um die Daseinsart des Würmchens, die Erhebung seiner Seele beim Gedanken an den, der in der blitzdurchzuckten Wolke kommt und sichtbar wird, führen ihn zu jenen Schilderungen. Stolberg, „Der Felsenstrom": der Dichter spricht in dem Bilde des mächtig hervorsprudelnden und eilig hinstürzenden Felsenstromes seine Freude an der Kraft der Jugend und seinen Wunsch für deren Dauer aus. Chamisso, „Schloß Boncourt": der Dichter zeichnet das Schloß seiner Väter, dessen Lage zwischen schattigen Gehegen, die baulichen Eigenheiten, Thürme, Zinnen ꝛc., den

Burghof mit Brunnen, Sphinx, Feigenbaum ꝛc.; der Zug seiner Sehnsucht nach diesen Gestalten der Kindheitserinnerung giebt dem Regungs- und Bewegungslosen Leben, Gefühl, Sprache. —

„Aussage" ist die Art der lyrischen Sprechweise genannt worden: ein Hinaussprechen dessen, was und wie es in der Seelen-Erregung lebt. Alleinmacht des Subjektiven findet statt.

Folge der epischen und lyrischen Gattung.

Die epische Poesie ist im naturgemäßen Gange der Entwicklung die frühere, die lyrische die spätere. Das Gesetz, auf dem diese Folge beruht, ist ein allgemeines, in der Natur des menschlichen Seelen- und Geisteslebens begründetes. Gegenstände, die der objektiven Richtung des Geisteslebens angehören (z. B. Wolke, Baum, Fliegen, Brechen ꝛc.) kommen eher zum Bewußtsein als Begriffe für die subjektiven Regungen und Bethätigungen (z. B. Sehnsucht, Vertrauen, Denken, Folgern). Sie kommen darum eher zum Bewußtsein, weil sie dasjenige unmittelbar sind, als was der Geist sie erfaßt d. h. Gegenständliches, Gegenüberstehendes (§. 15). Stimmungen, Gefühle, Gedanken, Erkenntnisse dagegen sind Eins mit dem, der sie hat. Sie machen das Leben des Fühlenden und Denkenden aus. Sich von ihnen in Gedanken trennen, die eigenen Gefühle und Gedanken sich vergegenständlichen, ist eine schwierigere Aufgabe als dasjenige, was unmittelbar gegenständlich ist, als gegenständlich nehmen. Wie der Mensch die Körpergestalt dessen, was sich in seiner Umgebung befindet, eher erfaßt als seine eigene; wie er zum Gewahren und Vergegenwärtigen dieser letzteren eines künstlichen Mittels, des Spiegels, bedarf: so und noch in höherem Grade kommen die Gegenstände der Außenwelt schneller und leichter zum Bewußtsein als eine Beschaffenheit oder Thätigkeit seiner Innenwelt. Das Mittel zur Bewußtseinserweckung über diese letzteren ist nicht von außen, wie ein Spiegel, zu beschaffen, sondern liegt lediglich in der Kräftigung des Bewußtseins, sich *das* zu vergegenständlichen, was unmittelbar nichts Gegenständliches, sondern Eins mit dem Denkenden ist.

Auf allen Gebieten des Geisteslebens zeigt sich die Macht dieses Gesetzes: ebenso im Leben des einzelnen Menschen, wie in dem ganzer Völker, wie in dem einzelner Richtungen des Volkslebens z. B. in der Poesie.

1. Im Leben der *einzelnen Menschen*. An der Vergegenständlichung der Dinge der Außenwelt beginnt der Geist des Kindes sich zu beleben. Einen Gegenstand, einen Vorgang, der vor ihm steht oder sich abläuft, nennen; mit Worten ein Ereigniß, das sich aus solchen Gegenständen und Vorgängen zusammensetzt, wiedergeben (erzählen): das vermag ein Kind sehr bald. Es hat seine Freude daran, dies zu thun. Alles, was ringsum ist, wird dem Kinde bekannt; es verkehrt bald darin, wie in einer vertrauten Welt. Jahre lang geschieht dies, ohne daß nur der Anfang damit gemacht wird, etwas aus der Seelen-Innerlichkeit zum Bewußtsein zu bringen. Der Verkehr mit der Außenwelt allein zieht das Kind an. Die Menge dessen, was es von außen empfängt, giebt seinem Geist freudige Erregung, Ausbreitung, Zerstreuung und Beschäftigung. Das Kind fühlt und denkt; aber es weiß und denkt nicht, daß es fühlt und denkt. Jahre vergehen darüber. Ein Verschluß muß gelöst, ein Siegel abgenommen werden, damit der Geistesblick in das eigene Selbst gelangen könne. Eine Umkehr in der Art des Bewußtwerdens, ein Erfassen von Gegenständen, die unsinnlich sind, muß vollbracht werden. Die Schweigsamkeit der Kinder, noch in verhältnißmäßig späten Lebensjahren, in Bezug auf Zustände und Erregungen der Seele und des Geistes, ist nicht Sache ihres Willens, des Eigensinnes oder der Laune, sondern Folge

der Unfähigkeit. Dem Kinde fehlt das Wort dafür, weil das Bewußtsein dafür noch nicht geweckt ist.

2. Im Leben der Völker. Derselbe Gang der Entwicklung findet im Leben der Völker statt. Jahrhunderte und Jahrtausende sind die Zeitmaße, in denen sich hier der Uebergang von einer zur anderen Stufe abgespielt hat. In den Geschlechtern jüngerer Jahrhunderte wird den einzelnen Menschen das Bewußtseinserfassen des eigenen Inneren durch Erziehung und Unterricht beschleunigt. In den Urgeschlechtern dagegen mußte gleichsam ein Schacht in der Innerlichkeit entdeckt werden. Nicht durch Zufall, sondern in Folge langsamer Steigerung der Denkenskräfte wurde die Entdeckung im Gange der naturmäßigen Entwicklung gemacht. Was der körperlichen Natur in der Nähe und Ferne, was ihr im ganzen Weltall angehört, wurde vom ersten Augenblick an beobachtet, erforscht, zergliedert und erkannt. Nicht bloß dies, sondern dem Willen unterworfen und für das Leben nutzbar gemacht. Alle Seelen- und Geisteskräfte der Naturvölker wandten und beschränkten sich darauf. Den Zwecken des Lebens dienten der Lauf der Himmelskörper, die Jahreswandlungen der Erde, die Kräfte der Elemente, der Körperstoffe, das Wachsen der Pflanzen, Art und Kraft der Thiere, ja, die der Menschen, der Mitmenschen. Die Ordnung der Staaten, mit allem Thun der Völker in Krieg und Frieden, in Ackerbau, Gewerbe und Kunst, mit allen Einrichtungen für Ständetheilung, Macht- und Herrschaftsstufen, mit der Befestigung der staatlichen Ordnung im Götterdienst: alles gründete sich auf den Verkehr des menschlichen Geistes mit dem objektiv und äußerlich Gegebenen. Jahrtausende lang haben die Staaten in dieser Art des lediglich objektiven Geisteslebens Bestand, Fortgang und Gedeihen gehabt. Erst spät im Laufe der Weltgeschichte begann innerhalb zwei verhältnißmäßig sehr junger, aber geistig besonders begabter Völker, der Juden und der Griechen, der selbstbewußte Einblick in das Innere des Menschen. Und der Gedanke, Seele und Geist zu erforschen, sie von dem Körperlichen loszulösen, ihnen, dem Körperlichen gegenüber, Dasein zu geben, ist seitdem erst für das menschliche Geschlecht gewonnen.

3. In der Entwicklung der Poesie. In Völkern, die in naturgemäßer Weise die Poesie aus sich entwickelt haben z. B. Griechen, Germanen, prägt sich das Gesetz dieser Folge entschieden und unmittelbar aus. Jahrhunderte sind in ausschließlich epischer Poesie vergangen; die lyrische Gattung ist erst in Folge vorgeschrittener Bildung, besonderer Vertiefung und Erregung des Volksgeistes eingetreten. (S. Ueberblick der Perioden §. 3.) Abweichungen von dieser gesetzmäßigen Folge beider Gattungen sind nur in Völkern eingetreten, deren Poesie in Folge fremder Einflüsse einen künstlich geleiteten Gang eingeschlagen hat, namentlich im Alterthum bei den Römern, im Mittelalter bei den romanischen Völkern.

Unter den griechischen Kunstausdrücken liegt eine Hindeutung darauf, daß die Poesie ursprünglich und lange Zeit ausschließlich epische gewesen ist, auch in den Namen: ἔπος, das Wort; ἐποποιΐα, Wortmachung, Wortschöpfung. „Epos" und „Epopöe" wurde die Poesie im Allgemeinen (nach ihrem Mittel, dem Wort) benannt: zum Unterschied von anderen Künsten, die mit anderen Mitteln umgehen (Plastik, Malerei, Musik, Tanz ꝛc.).

§. 24. Dramatische Poesie.

Durch Verbindung der epischen mit der lyrischen Poesie, und zwar durch Darstellung eines objektiven (epischen) Stoffes in der Form der subjektiven Stoffe (der lyrischen Poesie), hat sich eine dritte Gattung der Poesie gebildet: die dramatische d. i. poetische Darstellung von Thaten und Leiden

der Menſchen mittels Ausſage des Fühlens und Denkens der handelnden und leidenden Perſonen.

„Dramatiſch“: aus dem griech. δρᾶμα, Handlung. Mit doppelter Beziehung: 1. auf die Aufführung des Dramas („Handlung“ d. i. Aktion der Schauſpieler auf der Bühne; perſönliche Darſtellung von Perſonen, die unter Kommen und Gehen, unter Bewegungen, Geberden und Handthierungen, unter allerlei Thun, ihren Zuſtänden, Empfindungen und Gedanken gemäß, miteinander reden); 2. auf Weſen und Inhalt des Dramas („Handlung“ d. i. ein Ereigniß, das unter Menſchen durch Aeußerung und Bethätigung ihrer Empfindungen, Gedanken- und Willensrichtungen verläuft).

Die dramatiſche Poeſie iſt im naturgemäßen Gange der Entwicklung die jüngſte. Erſt nachdem eine Blüthezeit der beiden anderen Gattungen ſich ausgebreitet hatte, war die Möglichkeit zu ihrem Aufkommen vorhanden. Sofern eine Verſchmelzung der epiſchen und lyriſchen Art und Form in ihr ſtattfindet, verſteht ſich dieſe Folge von ſelbſt. Aber nicht bloß um dieſes Begriffes willen, ſondern auch aus Gründen der thatſächlichen Entwicklung iſt es ſo geſchehen: und zwar ſowohl aus äußeren, wie inneren.

Die äußeren Gründe betreffen die Entwicklung des geſammten Volkslebens. Die dramatiſche Poeſie ſetzt mehr als die epiſche und lyriſche Gattung vorgeſchrittene Zuſtände des geſellſchaftlichen Lebens voraus. Die Loslöſung des Volkes von dem Verbande mit der Natur muß ſich ſtärker vollzogen haben; ein enges und reichliches Zuſammenleben in Städten muß eingetreten ſein; ein Ueberſchuß der Kräfte des Geſellſchaftslebens, über die leiblichen Bedürfniſſe des Volkes hinaus, muß ſich geltend machen. Die Uebung der anderen Künſte muß den Sinn des Volkes zu lenken angefangen haben: die Plaſtik und Malerei mit den nachgeahmten Bildern des Lebens; die Muſik mit ihrer Aufforderung zu Spiel und Tanz. Epiſche und lyriſche Poeſie ſetzen im Volke lediglich den Dichter voraus: die Perſon des Dichters, der ſelbſt ſein Werk vor dem oder den Hörern vorträgt, wo und in welcher Zahl er ſie findet. Das dramatiſche Werk dagegen wird nicht „vorgetragen“, ſondern „aufgeführt“. Vorkehrungen müſſen zu dieſem Zweck getroffen, das Theater muß eingerichtet, Schauſpieler müſſen ſich zuſammengefunden haben, Publikum muß in gewiſſer Menge vorhanden ſein.

Der geſchichtliche Eintritt der dramatiſchen Kunſt, namentlich bei den Griechen im Alterthum und bei den germaniſchen und romaniſchen Völkern des Mittelalters hat ſich in dieſer Weiſe vollzogen. Sie iſt im Anſchluß an geſellſchaftliche, mit Kunſtübung verbundene Begehungen des Volkes aufgekommen, ja, aus dieſen heraus erwachſen: das Drama der Griechen aus den Begehungen der Dionyſosfeſte, das des Mittelalters aus denen der chriſtlichen Kirche. Was namentlich dieſe letzteren betrifft, ſo galt es, die Thaten und Leiden des Heilandes der in der Kirche verſammelten Menge durch unmittelbare Wahrnehmung vorzuführen. Eine neue Form der ſprachlichen Geſtaltung, die nun von den Dichtern benutzt werden konnte, eine neue Aufgabe für das dichteriſche Schaffen war hiermit hingeſtellt.

Die inneren Gründe für das ſpätere Aufkommen des Dramas betreffen Art und Arbeit des Dichtens. Epiſche und lyriſche Poeſie ſind unmittelbar aus demjenigen Seelentrieb erwachſen, der der Poeſie überhaupt zum Grunde liegt. „Dichter“ iſt: wer eines Seelen- und Geiſtesinhaltes voll iſt, der nach ſchöner Geſtaltung in Worten verlangt (§. 11); und zwar „epiſcher“ Dichter: wer eines objektiven; „lyriſcher“, wer eines ſubjektiven Gehaltes inne wird. Die Form, welche die Worte dabei annehmen, iſt in dieſen beiden Gattungen unwillkürlich

gegeben: die „erzählende" Rede ist die naturgemäße Form für die epischen Stoffe; die „aussagende" ebenso die naturgemäße Form für die lyrischen (§. 22 und 23). Ganz anders ist es mit der dramatischen Poesie. Sie ist nicht unmittelbar aus jenem inneren Trieb entstanden, sondern hat eines äußeren Anlasses bedurft. Sie hat ihre Form nicht aus der Natur des Stoffes, sondern nach einer Aufgabe gebildet, die sie von außen her, von der Art der Aufführungen auf der Bühne, empfangen hat. Sie ist (mit Einem Wort bezeichnet) nicht naturgemäß, sondern in hervorragendem Sinne als Kunstgattung gebildet d. h. als Gattung, die unter überwiegender Geltung von Regeln, von verstandesmäßig festgestellten allgemeinen Gesichtspunkten, gestaltet wird. Sie schließt höhere, manigfachere und schwieriger zu lösende Aufgaben in sich. Nach den zwei Hinsichten, die für das Drama zur Berücksichtigung kommen: einerseits nach der auf die Sprachform des Dichtwerkes, andrerseits nach der auf die Aufführung desselben, vervielfachen und verwickeln sich die Aufgaben. Sie liegen der Hauptsache nach in folgenden drei Bestimmungen: Umsetzung des Stoffes in eine Reihenfolge von Dialogen; Herausbildung des Ereignisses aus seinen Beweggründen; Gleichstellung der Dialoge mit Handlungen.

1. Umsetzung des Stoffes in eine Reihenfolge von Dialogen. Den Stoff hat das Drama mit der epischen Gattung gemein. Nicht aber so, daß jeder objektive Stoff auch dramatisch behandelt werden könnte. Einige schließen sich gänzlich aus; andere können nur in gekünstelter, ja gezwungener Weise so verwandt werden. Rein äußere Umstände machen sich geltend. Der dramatische Stoff z. B. muß eine gewisse Größe haben d. h. das Geschehen muß sowohl in Bezug auf die Zahl der Personen, die bei ihm betheiligt und umschlossen sind, wie auch auf die der Wendungen, aus denen es besteht, nicht ganz gering sein. Um eines gar zu einfachen, schnell ablaufenden, wenig Form und Inhalt bietenden Ereignisses willen lohnt es sich nicht, den Apparat des Theaters in Bewegung zu setzen. Gerade aus dieser Forderung aber erstehen der Gattung andere Schwierigkeiten. Ein Geschehen großen Umfanges und mehrfacher Wandlung breitet sich, der Natur der Sache gemäß, gewöhnlich weit über Raum und Zeit aus; die Bühne dagegen, von der herab das Publikum die Wahrnehmung desselben empfängt, ist ein kleiner Raum, und die Zeit, die das Publikum vor demselben weilt, umfaßt wenig Stunden. Allerdings sind theils die Phantasie des Zuschauers, theils die Darstellungsmittel des Theaters (Dekorationen) im Stande, diese Beschränkungen zu erweitern. Immer aber kommt eine ähnliche Schrankenlosigkeit, wie für die epische Gattung, dem Dramatiker nicht zu statten. Ein episches Dichtwerk kann den Helden von der Geburt bis zum Tode verfolgen, kann ihn alle Welttheile besuchen lassen ꝛc.; im dramatischen Gedicht ist derartiges unausführbar. Hier wird es immer gut sein, wenn sowohl dem Wechsel des Ortes, an dem das Ereigniß sich zuträgt, wie auch den Unterbrechungen der Zeit, in die es fällt, Schranken angelegt werden. Ereignisse großen Umfanges und beweglicher Art verlaufen ferner meistentheils in Zusammenhang mit und in Abhängigkeit von Naturereignissen; die Menschen verkehren mit Thieren; große Massen Volkes sind in Mitleidenschaft und Mitthätigkeit gezogen; das Ereigniß verläuft unter allerlei Thun und Verrichten, wobei nicht gesprochen wird: alle Wendungen dieser Art, die für die erzählende Form der epischen Gattung keine Schwierigkeit erregen, sind für die Dialoge des Dramas mißlich. Die Ueberlegungen, die der Dichter machen muß, um die Vorführung eines so gestalteten Ereignisses im Drama möglich zu machen, sind oft eine sehr schwierige Arbeit: eine Arbeit, die zur Dichtung selbst noch garnicht gehört, sondern ihr vorangeht. Ueber die Vorfrage muß entschieden werden, ob (bloß um der Form willen) die Ausführung dieses oder jenes Stoffes zum Drama überhaupt möglich sei. Bei der Dichtung, die

hernach beginnt, sind Gefühl und Phantasie die schaffend hervortretenden Kräfte der Seele; mit jenen Ueberlegungen aber hat ausschließlich der Verstand zu thun: der Verstand mit seiner Kraft der zergliedernden Vergegenständlichung, der Trennung zwischen Stoff und Form, der Abwägung zwischen Mittel und Zweck, zwischen Absicht und Wirkung. In der epischen Darstellung stimmt die Art, wie ein Erzählungsstoff sich gewissermaßen unwillkürlich ordnet, mit derjenigen Art überein, die für die epische Darstellung im Allgemeinen zum Gesetz erhoben ist: der Dichter erzählt das Ereigniß in derjenigen Reihenfolge der Wendungen, wie thatsächlich eine aus der anderen gefolgt ist. Dem dramatischen Dichter dagegen kommt von dieser unwillkürlichen Selbstgestaltung des Stoffes nichts zu Gute. Er ist im Gegentheil immer genöthigt, den Zeitverlauf und die Raumausdehnung eines Ereignisses gemäß der Aufgabe, daß es in Dialogen vorgeführt werde, einzurichten, zu beschränken, die Glieder umzulegen, sie in einer Ordnung vorzuführen, bei der Vieles, was theils vorher, theils außerhalb liegt, in den Unterredungen an einer wohlgewählten Stelle mitbeigebracht werden kann.

Z. B. Lessing, Minna von Barnhelm. Dem Stoffe nach beginnt die Handlung mit Tellheim's Aufenthalt während des Krieges in Thüringen, wo die beiden für den Verlauf wichtigen Ereignisse, Eintreibung der Kontribution und Verlobung mit Minna, stattfinden; der dramatischen Form nach dagegen mit dem Morgen eines Tages lange nach Beendigung des Krieges. Die Ausdehnung des Stoffes im epischen Verlauf erstreckt sich über Jahre; die in der dramatischen Behandlung über einige Stunden jenes Tages. Für den Verlauf des Ereignisses sind ferner allerlei Dinge von Wichtigkeit, die zuerst auf dem Kriegsgebiet, dann theils in der Friedensgarnison Tellheim's, beim Kommando, beim Gericht, im Kabinett des Königs ꝛc., theils in Thüringen im Kreise Minna's sich zutragen; das dramatische Werk trägt alles dies Weit-Zerstreute in den Verlauf von Unterredungen zusammen, die von Personen geführt werden, die sich in einem Gasthause der Residenz zusammenfinden.

2. Herausbildung des Ereignisses aus seinen Beweggründen. Mit der lyrischen Gattung hat das Drama die Form gemein: die Rede aus dem Ich und in der Zeitform der Gegenwart. Jede einzelne, noch so kleine Wendung in den Unterredungen des Dramas ist ihrer Art nach dasselbe, was ein lyrisches Gedicht. Ein subjektives Fühlen und Denken spricht sich als solches d. h. von innen kommend, aus Seele und Geist des Redenden, aus. Hin und wieder findet noch mehr statt. Die poetische Kraft dieser lyrischen Art steigert sich an einzelnen Stellen des Dramas so bedeutend, daß diese auch der Wirkung nach als selbständige lyrische Dichtungen empfunden und, aus ihrem Zusammenhang herausgenommen, dafür aufgestellt werden können. Manches kurze Wort in den Dialogen hat vollkommen die Form und Kraft einer „Gnome", einer „Sentenz" (z. B. bei Goethe, Tasso I, 2, 3 ꝛc.); mancher Monolog bildet sich so allgemein und erschöpfend, daß er einem selbständigen lyrischen Gedicht, einem „Lied", gleichgeachtet werden kann (z. B. bei Schiller, Jungfrau von Orleans, Vorspiel 4 u. IV, 1).

Die Form ist im Lyrischen und Dramatischen dieselbe. Aber ihrem Grunde und ihrer Bestimmung nach geht diese übereinstimmende Form in beiden Gattungen ganz auseinander. Im Lyrischen geschieht nichts, als daß eine Fühlens- und Denkenserregung sich zum Ausdruck bringt; das Aussagen hat keinen anderen Zweck als den, daß es stattfinde. Der Geist des Dichters ist es, in dem der Antrieb dazu aufkommt: ein einheitlicher Antrieb, der sich seiner Art gemäß vorträgt und damit beruhigt. Ganz anders im Drama. Hier ist es nicht Eine, sondern die Gefühls- und Gedankenerregung mehrerer Personen. Was ausgesagt wird, hat den Zweck, daß es gehört und beantwortet werde. Hier ist es

ferner nicht eine in sich geschlossene Gefühls- und Gedankenerregung, sondern eine in Entwicklung begriffene. Die Unterredungen im Drama haben ihren Zweck nicht in sich (nicht darin, daß eine Unterredung gehalten werde), auch nicht in dem Gegenstand, der besprochen wird, sondern lediglich in dem Ereigniß, das den Stoff des Dramas bildet. Damit dieses (das Ereigniß) zur Darstellung komme, finden die Dialoge statt. Diese sind die Form, in der das objektive Geschehen bis auf seine Beweggründe verfolgt wird, bis auf die Geburtsstätte jeder einzelnen Wendung im Fühlen, Denken und Wollen der Menschen.

Hierin liegt eine neue Schwierigkeit der dramatischen Gattung: sowohl im Vergleich mit der lyrischen, wie mit der epischen. „Mit der lyrischen": denn dem Dramatiker genügt die subjektive Lebhaftigkeit und Innigkeit des Lyrikers nicht; er muß des gegenständlichen Fühlens in umfassendem und reichem Maße fähig sein: des Redens aus verschiedenartigen, zum Theil einander widersprechenden Charakteren. „Mit der epischen": denn dem Dramatiker genügt die vergegenständlichende Kraft des Epikers nicht; er stellt das Ereigniß nicht als etwas Aeußeres dar, das man vorstellen, in Raum und Zeit mit dem Blick des Auges verfolgen könnte, sondern als etwas Inneres, das aus Seele und Geist der Menschen eben nach außen tritt. Die Aufstellung der „Personen" d. h. die Erfassung der Charaktere, jedes einzelnen, als einer in sich bestimmten und unwandelbaren Seelen- und Geistesart, ist (nächst der vorhin erwähnten Raum- und Zeitabgrenzung des Ereignisses) die zweite vorbereitende und grundlegende Arbeit des dramatischen Dichters. Die Personen sind im Dichtwerk wie die Quellen, aus denen der Strom des Ereignisses hervorgeht. Nicht daß dieser Strom lediglich seiner äußeren Form nach verfolgt, sondern daß die innere Thatsache aufgedeckt werde, wie aus jenen Quellen, je nach ihrer Art und Kraft, sich dieser Strom bilden müsse, ist die Aufgabe der dramatischen Dichtung. Die Vorzüglichkeit, die den Shakespeareschen Dramen zuerkannt werden muß, daß (wie Goethe sagt) ihre Darstellungsart einer Uhr mit durchsichtigem Zifferblatt gleiche, so daß in jedem Augenblick sowohl das Was, wonach man fragt, wie auch die Art, wie dieses hervorgebracht wird, wahrgenommen werden kann: dies ist die Aufgabe, die von jedem Drama erfüllt werden soll. Der Zuschauer soll in Mitgefühl mit den Beweggründen, die zu einem Ereigniß führen, gesetzt werden und ebendadurch das Ereigniß selbst sich gestalten sehen.

3. Gleichstellung der Dialoge mit Handlungen. Das Wesen des Dramas gipfelt in dem Begriff „Handlung".

„Handlung" d. i. (der Erklärung S. 59 zufolge) ein Ereigniß, das unter Menschen durch Aeußerung und Bethätigung ihrer Empfindungen, Gedanken und Willensrichtungen verläuft. Zur näheren Feststellung des Begriffes gehört die Abgrenzung desselben gegen den allgemeineren „Ereigniß". Ereigniß und Handlung haben miteinander gemein, daß in beiden ein Geschehen liegt d. h. eine Aenderung der Verhältnisse zweier oder mehrerer zueinander. Der Unterschied zwischen beiden liegt in zweierlei: 1. darin, daß bei einem Ereigniß die Gattung derjenigen Gegenstände, die ihre Verhältnisse zueinander ändern, gleichgiltig ist, während Handlungen Betheiligung der Menschen fordern. („Der Berg ist gesunken, die Bäume blühen" sind Ereignisse; „der Feind ist eingebrochen, der Sämann geht aus" sind sowohl Ereignisse, wie Handlungen.) 2. Darin, daß bei denjenigen Aenderungen der menschlichen Verhältnisse, die „Handlungen" genannt werden, das ganze Wesen des Menschen, sein Empfinden, Denken, Wollen und Beschlußfassen, zum Ausdruck kommt. Ein Geschehen unter Menschen, bei dem dies nicht der Fall ist, namentlich bei dem das menschliche Wesen auf Empfinden und Leiden, wie es auch Thiere haben, beschränkt wird, nennt man nicht „Hand-

lung", sondern „Ereigniß". („Der Mann ist gefallen, der Kranke stirbt" ꝛc. sind Ereignisse, nicht Handlungen.)

In dieser Begriffsbestimmung liegt die Grenze dessen, was dramatisch ist: sowohl für das Drama als Ganzes, wie für die Glieder, aus denen es besteht. 1. „Für das Drama als Ganzes": denn nur solche Aenderungen der Verhältnisse unter Menschen können dramatisch vorgeführt werden, zu deren Vergegenwärtigung der Dialog (d. i. das gegeneinander auftretende Aussprechen der Selbstbestimmung des Menschen) ausreichend ist. Und 2. „für die Glieder, aus denen das Drama besteht": denn jeder Dialog soll, obwohl er ein Sprachgebilde ist d. h. lediglich aus Rede und Gegenrede besteht, dennoch einer Handlung gleichkommen; er soll eine Aenderung im Verhältniß der Personen, die miteinander reden, von Wort zu Wort darstellen.

Von dieser allgemeinen Regel machen nur diejenigen Dialoge eine Ausnahme, die das Drama einleiten. Die sinngemäße Bestimmung dieser letzteren ist: die Verhältnisse, die unter den Menschen stattfinden, hinzustellen (mit dem gewöhnlichen Ausdruck: in die Situation einzuführen). Natürlich können die Verhältnisse erst dann eine Aenderung erfahren, wenn sie da sind. Bei Lessing, „Minna von Barnhelm" sind die zwei ersten Scenen der Einleitung dieser Art: der Monolog Just's und der Dialog zwischen Just und Wirth. Sie stellen den Thatbestand hin, ohne für den Einen oder Anderen etwas zu ändern. Aber auch diese Scenen sucht der gute Dichter so zu beleben, daß in ihnen, wenn nicht eine Handlung, so doch der Ansatz einer solchen (der Versuch einer Wirkung auf Andere) verläuft. In der ersten Scene meint Just den Wirth zu prügeln; in der zweiten giebt sich der Wirth Mühe, Just zu besänftigen. Von der folgenden Scene an aber ist Alles Handlung. In der dritten löst der Major sein Verhältniß zum Wirth; in der vierten kündigt Tellheim Just den Dienst ꝛc. Bei Goethe „Iphigenie" beschränkt sich das handlungslose Ausbreiten der Verhältnisse auf Eine Scene: den Monolog Iphigenie's. Mit der folgenden hebt sofort die Handlung an d. h. die während der Rede und durch dieselbe sich vollziehende Aenderung des Verhältnisses derer, die miteinander reden. In der zweiten tritt Arkas zu Iphigenie mit dem Wunsch, der Priesterin Herz gegen Thoas willfährig zu stimmen; er verläßt sie mit dem Schmerz, daß Iphigenie geheimnißvoll verschlossen und unbeweglich bleibe. Die dritte Scene beginnt mit dem Antrag des Königs, Iphigenie möge ihm als Braut in seine Wohnung folgen; sie verläuft so, daß der König zornerfüllt und mit dem Befehl, die Opfer der Diana wieder aufzunehmen, sie verläßt ꝛc.

Unterredungen im Verlauf des Dramas, die, ohne eine Aenderung im Verhältniß der Betheiligten darzustellen, vorübergehen, sind ein Verstoß gegen die Idee des Dramatischen. Sie sind nicht „Dialoge" (im Sinne der Dramatik), sondern was man im gewöhnlichen Leben „Unterhaltung, Gespräch, Sich-aussprechen" nennt. In Goethe „Iphigenie" z. B. leidet der Dialog zwischen Orest und Pylades (II, 1) an diesem Fehler; in Goethe „Götz" sind viele Dialoge dieser Art.

Die Handlung soll im Drama nicht ruhen, vielmehr (mit Aristoteles' Ausdruck) eifrig sein (*πρᾶξις σπουδαία*). Nicht daß Charaktere sich aussprechen, sondern daß mittels ihrer Aussprache eine Handlung gegenwärtig werde, ist der Sinn der Dialoge. Die Reden der Personen sind weder Selbstzweck, noch Mittel bloß für die Personen, sondern für die Handlung: diese soll in Fluß kommen und darin bleiben.

Man kann rein-dramatische und theatralische Dialoge unterscheiden: „rein dramatische" d. h. Dialoge, in denen die Aenderung des Verhältnisses lediglich

durch die Wendungen des Gedankens, die in dem Reden liegt, bewirkt wird (in dem Reden, das bei der Aufführung allerdings mit inhaltgemäßer Aktion begleitet wird); „theatralische" d. h. Dialoge, in denen das Reden in solcher Weise unterbrochen wird, daß die Aenderung des Verhältnisses durch ein körperliches Handeln (z. B. Kämpfen) ihre Verwirklichung empfängt; auch solche, in denen die Unterredung mit Bezug auf nicht mitredende Gegenstände der Wahrnehmung (z. B. auf vorübergehende Volksmassen, auf ein heraufziehendes Gewitter) vor sich geht. —

Das Drama ist (S. 60) in besonderem Sinne als Kunstgattung bezeichnet werden d. h. als Gattung mit Aufgaben, für deren Lösung nicht sowohl die unwillkürlich schaffenden und gestaltenden Kräfte der Seele, Gefühl und Phantasie, thätig sind, sondern in hervorragender Weise der Verstand, der die Idee der Gattung erfaßt und aus derselben Regeln für die Gestaltung des Dichtwerkes folgert. Die Höhe und Vollkommenheit, die dem Drama auf diese Weise zu Theil wird, äußert sich auch in dem Umfang und der Art, wie derjenige Begriff in ihm zur Ausprägung kommt, der den Grund und Mittelpunkt aller „Kunst" bildet: der Begriff „Schönheit". Das Wesen der Schönheit „Ausgleich der Gegensätze" findet in ihm die vollkommenste und umfassendste Darstellung. Es erstreckt sich bis auf die formellen Grundbegriffe jeder Dichtung: Form und Stoff. In den beiden anderen Gattungen treten Form und Stoff in unmittelbarer Uebereinstimmung miteinander auf (§. 21). Einen Ausgleich zu bewirken, ist hier keine Gelegenheit. Im Dramatischen aber sind Form und Stoff einander entgegengesetzt. Die Form ist die des subjektiven; der Stoff ist einer des objektiven Seelen und Geisteslebens. Die Form d. i. das Reden aus der menschlichen Innerlichkeit tritt im Drama als Mittel für den entgegengesetzten Zweck ein, ein äußerlich Vorgehendes zu vergegenwärtigen. Daß diese Gegensätze so eng aneinander treten, so vollständig sich umschlingen und durchdringen, ist nur im Drama der Fall. Wenn der epische Dichter seinen Helden einführt, so stellt er ihn dem äußeren Auge vor: er beschreibt ihn von Kopf bis Fuß, nach Körperbau und Kleidung, Miene, Geberde und Bewegung. So lange der Epiker von diesem Aeußeren seines Helden spricht, tritt das Innere desselben merkbar zurück. Der Dramatiker giebt nichts von all jenem Aeußeren. Aber indem er das Wort aus der Seele des Helden ertönen läßt, gestaltet sich (dies ist der Prüfstein der vollkommenen dramatischen Rede) alles Dahingehörige von selbst. Der Schauspieler, der es auf der Bühne zur Darstellung bringt, objektivirt, was im Worte des Dichters liegt. Im lyrischen Gedicht ferner tritt die Person des Dichters, wie gestalt- und körperlos, zurück; der Dichter verallgemeinert sich zu einem Ich, in das Jeder sich hineinsetzen kann. Im dramatischen Werk dagegen gestaltet und verkörpert sich jedes Wort ausschließlich nach dem Charakter der einzelnen Person, die im Zusammenhange des Ereignisses steht.

Die epische und die lyrische Poesie sind der sprachlichen Form nach, jene als die Darstellung mit herrschender dritten, diese als die mit herrschender ersten Person bezeichnet worden (§. 21). Im Drama findet solch eine Begrenzung nicht statt. Alle drei Personen sind in gleicher Bewegung und gleicher Berechtigung miteinander: sowohl das Ich des Redenden, wie das Du des Angeredeten, wie das Er, Sie und Es des Gegenstandes d. i. des Ereignisses.

Epische und lyrische Poesie sind ferner der Zeitform nach, die in ihren Darstellungen zur Herrschaft kommt, gegenübergestellt worden: jene, als die Rede in der Vergangenheit, diese als die in der Gegenwart. Auch in Bezug hierauf überflügelt die dramatische Gattung beide. Die Zeit des Dramas ist allerdings die Gegenwart. Aber nicht die Gegenwart des lyrischen Gedichtes: nicht eine ideale

Zeit d. h. eine Gegenwart ohne Vergangenheit und Zukunft, sondern die Gegenwart des wirklichen Lebens d. i. die Zeit selbst; die immer gegenwärtige und doch keinen Stillstand kennende; die unablässig sich selbst als Vergangenes hinter sich läßt, um das, was sie nicht ist, das Zukünftige, zu werden.

Epische und lyrische Poesie sind *Darstellung* des Lebens; und zwar jene: Darstellung des objektiven Lebens durch das Mittel der Erzählung, diese: Darstellung des subjektiven Lebens durch das Mittel der Aussage. Die dramatische Poesie ist, im Gegensatz dazu, das Leben *selbst*; Selbstdarstellung des Lebens; Selbstdarstellung dessen, was im Epischen sich erzählen und im Lyrischen sich aussagen läßt. Im Epischen und Lyrischen giebt die *Sprache* das Mittel zur Darstellung; im Dramatischen (man kann sagen) das *Sprechen*.

Verhältniß des Dramas zu den anderen Künsten.

Die dramatische Poesie zeigt sich nicht nur den beiden anderen Gattungen der Poesie gegenüber, sondern auch im Verhältniß zu den der Poesie entgegenstehenden Künsten, zur Plastik, Malerei und Musik, als Verbindung ihrer gesonderten Charaktere, als Erhebung und Verklärung ihres Wesens durch das Mittel des lebendigen Wortes.

Was das Verhältniß zu den objektiven Künsten betrifft, so geht die Annäherung nach allen Seiten: selbst bis auf die Art der künstlerischen Arbeit. Wie für das Drama die erste, Alles bedingende Arbeit in der Zeit- und Raumabgrenzung des Ereignisses liegt, das dargestellt werden soll: ebenso für Plastik und Malerei in der Wahl des Augenblickes, der zur Darstellung gebracht wird (§. 11). Wie für das dramatische Werk diejenige Zeit- und Raumabgrenzung am meisten zu empfehlen ist, in der sich aus den Wendungen des Ereignisses von vorher und außerhalb am meisten mittels der Unterredungen mitgeben läßt: so für Plastik und Malerei derjenige Augenblick, der möglichst viel aus der Vergangenheit und Zukunft miterkennen läßt. Plastik und Malerei sind ebenso, wie das Drama, Künste der Koncentration d. h. darauf angewiesen, daß im Engen Viel aus weitem Umkreis gegeben wird.

Plastik und Malerei sind objektive und nachahmende Künste, Poesie dagegen ist eine subjektive und aussagende Kunst (§. 11). Im Drama aber erreicht die Poesie, von dem subjektiven Boden des Seelen- und Geisteslebens aus, die höchste Kraft des Objektiven, so daß ihre Eindrücke, Wirkungen und Aufgaben denen der Bildhauerkunst und Malerei soweit sich nähern, wie die Verschiedenheit der Mittel irgend zuläßt. Nach Lebenswahrheit strebt das Drama nicht minder als Plastik und Malerei. Aber es erstrebt sie nicht auf dem beschränkten und vereinzelten Gebiet der körperlichen Formen und Bewegungen. Eine lebendige Plastik zaubert der Dramatiker; ein unablässiges, aus Stimmungen und Gedanken sich erzeugendes Körper- und Gruppenbild geht mit ihm einher. Im geistigen Gewande der Rede legt sich ein Schwung und Glanz des Fühlens und Denkens um die beweglichen Gruppen, wie im Gemälde sich um die Körpergestalten der Schwung und Glanz der Lichtreflexe legt.

Besonders nahe tritt das Drama mit der Macht seiner Wirkung der Malerei. Denn, wie diese, ist auch das Drama eine Kunstform mit der Kraft des Hinausreichens weit über ihre Mittel (mit der Kraft der Illusion). Wie das Auge auf der Gemälde-geschmückten Tafel hervor- und zurücktretende Körper, in weiter Ausdehnung Land und Meer, Luft und Licht wahrnimmt: so werden Auge und Ohr, Seele und Geist, auch durch das Drama der engen Gegenwart entrückt. Ein Spiel in kleinem Raum und kurzer Zeit, hinter Lampen und auf Brettern, ist es, dem man lauscht; was man aber in sich aufnimmt, ist die Wahrheit des

Lebens. Das innere und äußere Leben der Menschen, ebenso mit der Macht ihrer Stimmungen und Gedanken, wie mit der Folgewichtigkeit ihrer Verhältnisse und Beschlüsse, ja, das Leben der Menschen, überragt von den ewigen Ordnungen der Welt, von der unsichtbaren, immer nahen Gerechtigkeit Gottes: alles dies kommt durch die beschränkten Mittel des Dramas zu mächtigem und unmittelbarem Eindruck.

Und die Musik! In den geisterfüllten Worten des Dramas wogt es, wie in den Tönen des Musikstückes. Aus ihren Quellen sich nährend d. h. aus den Charakteren der Menschen und aus den Lagen ihres Lebens, — ziehen die Ströme des Empfindungslebens dahin, schlagen, ruhelos wechselnd, ihre Wogen, vereinzeln sich, gehen friedlich zusammen oder prallen aneinander, stauen sich auf und schießen hinab: eine große Fuge, eine stimmen-reiche Symphonie, aus den Geistesklängen der Seele, des aufstrebenden Willens, der Lust und Neigung, des Witzes und Ernstes, der selbstvergessenen Hingebung, des Siegens und Leidens in den Kämpfen der Welt gebildet.

Das Drama ist ebenso die geistige Zuspitzung und Veredlung der Formen aller Künste, wie die geistige Vereinigung aller ihrer Arten und Kräfte.

Zweiter Abschnitt.
Rhythmus und Reim.

§. 25. Erklärung.

Rhythmus und Reim sind Klangschönheiten der poetischen Rede (§. 17), und zwar:

1. Rhythmus die Schönheit, die durch die Bewegung,

2. Reim die Schönheit, die durch die Art der Sprachklänge hervorgebracht wird.

Rhythmus und Reim betreffen den Klang der Sprache. Sie können wahrgenommen (vernommen) werden, ohne daß auf den Inhalt der Wörter geachtet, ja ohne daß die Sprache überhaupt gekannt wird. Sie sind das Gebiet, auf dem Poesie und Musik engste Gemeinschaft haben. Der Rhythmus ist der Takteintheilung, der Reim dem Zusammenklang der Töne in den Intervallen und Akkorden vergleichbar. Wie in der Musik, so liegt auch im Rhythmus und Reim eine geheimnißvolle Art. Grund und Art ihrer Wirkungen liegen nicht offen vor den wahrnehmenden Sinnen. Sie schließen sich an das Aeußerlichste und Kleinste Einzelne an, das in der Poesie erkennbar ist. Eine Minute Zeit füllt ein mäßig schnell sprechender Mensch mit mehr als tausend Bewegungen, die seine Organe machen. Und ebensoviel Klangeswechsel dringen zum Ohr des Hörenden. Es sind im eigentlichen Sinne luftige, im Entstehen alsbald wieder verschwindende Gebilde, auf deren Form und Verhältniß Rhythmus und Reim sich gründen. Wie sehr äußerlich und wie sehr klein sie aber sind, so liegt doch das ganze Wesen und die ganze Kraft der Poesie in ihnen, wie im Keime, vorgebildet. Auf alles Seelische und Geistige erstrecken sie ihre Wirkungen.

1. Auf das Gefühl. Die Wirkung auf das Gefühl ist dieselbe, die immer eintritt, wenn Veränderungen (Bewegungen) der Wahrnehmung sich einstellen, an denen Freiheit und Gesetzmäßigkeit, Wechsel und Einheit, von innen her wirkend, gleichen Antheil haben. An einem Quell z. B. vorübergehend, der aus einem Felsspalt hervorspringt und dann über Steingeröll seinen Weg nimmt, bleibt der Wanderer unwillkürlich stehen. „Unwillkürlich" d. h. nicht weil er will, weil er sich so entschließt, sondern unbewußt. Erst wenn er eine Zeit lang still gestanden, merkt er, daß er sich der Sinneswahrnehmung hingegeben hat. Das Gefühl hat in ihm die Oberhand gehabt. Es ist ein Geheimniß, eine Wirkung aus dem Gefühlsleben, aus der unsichtbaren Tiefe, die ihn innerlich in ununterbrochener, aber in ununterbrochen wandelnder Erregung hält. Seine Seele spielt, hüpft, springt und schwingt sich mit den Formen, die er wahrnimmt.

Ebenso geschieht es durch die Macht des Ohres dem Menschen, der den quellenden Fluß, den aufleuchtenden Sprung der rhythmischen und gereimten Rede vernimmt. Man fühlt, daß etwas in sich Eigenes, etwas gesetzmäßig Geordnetes und doch frei Hervortretendes erklingt. Die Sprache tritt in dem Glanze einer eigen geschaffenen Form, mit der Macht einer Offenbarung, der Seele Fesseln anlegend, auf. Am stärksten ist diese Wirkung im Kindheitsleben. Daß man als Kind einen Gedanken darum für wahr hält, weil er gereimt ausgedrückt ist, geschieht, weil das Band des Reimklanges, den das Ohr empfindet, weiter wirkt und zu einem logischen Bande für die Vorstellungen wird. Daß Kinder die vollen schwingenden Klänge der Gedichte auch ohne Verständniß des Sinnes sich zu eigen machen, Gefallen und Genuß daran haben, ist ein Zeichen für den hohen Grad, in dem das Gefühl erregt ist. Es ist so stark erregt, daß der denkende Verstand, das klare Bewußtsein nicht zur Mitäußerung kommt. Aus dem Kindheitsleben der Völker schreiben sich ebendaher, bei den Griechen die Sitte der rhythmisch geordneten Orakelsprüche, bei den Germanen die Geltung der rhythmisch und gereimt gebildeten Sprichwörter. Hat sich die Wirkung des Rhythmus und Reimes wiederholt zur Geltung gebracht und ist man zur Kenntniß des Gesetzes gelangt, nach dem die Bewegung des Sprachklanges eintritt, dann stellt sich der selbstbewußte Genuß des charakteristisch Schönen im Klange ein, jetzt des feierlichen Ernstes, dann der schwunghaften Beweglichkeit, jetzt der spannenden Mannigfaltigkeit, dann der edlen Klarheit. Man geht, über die sinnlich-unwillkürlichen Eindrücke, die Rhythmus und Reim hervorrufen, hinaus, tiefer in die Seelen-Empfindung, die mit dem Gedanken zusammenhängt.

2. Auf das *Denken*. Die Wirkung auf die Denkthätigkeit läßt sich ins Einzelne verfolgen, wenn man einen im Zusammenhang eines Gedichtes vorkommenden Satz als prosaische Ausdrucksweise, des Rhythmus entkleidet, denkt. Die Anfangsworte in *Uhland* „die Kapelle"

Droben stehet die Kapelle

können, prosaisch, als Antwort auf die Frage eines Wanderers genommen werden: „wo steht die Kapelle?" Die Antwort klingt alsdann: „*droben* stehet die Kapelle." Das Wort „droben" empfängt allein einen Ton, den logischen. Hinter der Stärke dieser Einen Vorstellung „droben" mindert sich die Stärke der anderen Vorstellungen, die in dem Gedanken verbunden sind. Dieselben Worte können auch als Antwort auf die Frage: „was ist das, was da oben steht?" gedacht werden. Die Antwort klingt dann mit dem logischen Ton auf „Kapelle." (Droben stehet die *Kapelle*.) Die Prosa bildet durch den Hauptton, den ein Wort empfängt, den Satz zu einer *Klangeinheit*; die Poesie (mittels Rhythmus und Reim) bildet ihn zu einer *Klangvielheit*. Mit einer viermaligen, wohl berechneten Betonung werden die Worte als poetische gesprochen:

Droben stehet die Kapelle.

Weil in der prosaischen Rede sämmtliche Worte eines Satzes sich Einem Ton unterordnen, können, ja müssen sie schneller gesprochen werden. Langsamer, würden die verschiedenen Klänge zu entfernt von dem stehen, dem sie sich unterordnen sollen. In der poetischen Rede dagegen, wo eine viermalige Betonung hörbar werden soll, werden sie, langsamer fortschreitend, dem Ohre vorgeführt. Die reichlichere Gliederung bedingt dies unmittelbar. Jede einzelne Betonung ist bei dieser Vortragsart nur über eine einzelne Tonschwäche herrschend. Was stark klingen soll, braucht nicht übermäßig hervorgestoßen zu werden. Langsam, weich und klangvoll gegebene Betonungen wechseln mit wohlgemessenen, harmonisch vertheilten, schwächeren Silben. Was ist die Wirkung davon? Jede Vorstellung

und jeder Begriff tritt mit größerer Kraft und Selbständigkeit vor den Geist. „Droben": die Entfernung und die Anhöhe, von der der Dichter spricht, vergrößern sich unter dem Eindruck der Dauer und Kraft dieses Klanges. „— stehet": der Begriff dieses Wortes, das Emporragende, Sichere, Feste, wächst unter dem Klange. „— die Kapelle": die zweimalige Betonung für Einen Begriff (vorbereitend der eine, abschließend der andere Ton) giebt der Vorstellung der Kapelle eine größere Ausbreitung und Festigkeit. Der Gedanke des Satzes baut sich, wie vor unseren Augen, aus seinen Gliedern auf. Die einzelnen Vorstellungen, aus deren Verbindung der Gedanke besteht, heben sich, jede selbständig und gleich mächtig, einem wohlbemessenen, gliedervollen Ganzen dienend, empor. Mehr Thätigkeit im Einzelnen findet statt. Der Nachdruck vertheilt sich und wird gleichwohl gesteigert.

3. Auf das Gedächtniß. Eine sprachliche Form, die durch ihren Klang sowohl unser Gefühl für sich gewinnt, wie unsere Vorstellung ununterbrochen eindringlich beschäftigt, schmiegt sich tiefer in das Seelen- und Geistesleben ein. Sie fordert unwillkürlich zur Wiederholung auf. Sie klingt im Ohre noch fort, auch wenn sie außerhalb desselben schon ausgetönt hat. Wir denken den Gedanken sofort in der Form, in der er durch Rhythmus und Reim festgestellt ist. Rhythmus und Reim erweisen sich für unser Denken als eine Fessel, aus der das Gehörte nicht hinauskommt. Die Stellung, die Wahl der Wörter, Alles, was sonst (in der prosaischen Rede) dem Belieben des Denkenden und Redenden anheimgegeben ist, steht in der poetischen Sprache durch Rhythmus und Reim wie krystallisirt. Rhythmus und Reim liegen wie Ringe und Schienen eines Panzers um den Leib des Gedankens und gestatten nicht die mindeste Aenderung, Kürzung oder Verlängerung. Wie sie zur Wiederholung auffordern, die Arbeit des Gedächtnisses also erleichtern, so liegt in ihnen auch das vorzüglichste Mittel, das Gedächtniß zu stärken, ihm vielen und manigfachen Inhalt zu geben. Im Innern des Menschen ist aber keine Ruhe. Und was das Gedächtniß einmal in sich aufgenommen hat, treibt gelegentlich (sowohl unwillkürlich, wie absichtlich) aus dem Innern wieder hervor. Der schwellende Schatz des Gedächtnisses dringt dann von Einem zum Andern, von einem Menschen, einem Geschlecht, einem Jahrhundert zum andern hinüber, als eine Kraft der Mittheilung, Verbindung und Gleichstellung. Hinsterbende und begrabene Geschlechter leben in Rhythmus und Reim fort. Der Anfang zur Erinnerung, zur Geschichte-bildenden Tradition, liegt in diesen Formen der Poesie.

4. Auf Sittlichkeit und Religion. Nicht was dem Einzelnen, ihm allein d. h. seiner Selbstsucht, seinen bösen Antrieben zusagt, sondern was dem Gemeinsinn gefällt und nützlich ist, bewahren die aufeinanderfolgenden Geschlechter im Gedächtniß. Rhythmus und Reim erweisen sich demgemäß als die Veredler des Racen- und Hordenlebens zum Stamm- und Volksleben. Mit dem Erfassen poetischer Schätze tritt der Gewinn idealer Güter in das menschliche Leben. Lediglich Bewußtseins-, Erinnerungs- und Erkenntnißschätze werden angesammelt. Das Wissen von den Vorfahren, den Wohlthätern der Vergangenheit, wird für die Zukunft erfolgreich. Ziele des Strebens werden höher, Pflichten fester gestellt. Man lernt den Werth der Treue und Ausdauer, des Muthes und der Aufopferung schätzen; das menschliche Herz wird für das Edle, das Gottgeweihte, begeistert. Orpheus (erzählt der griechische Mythus) bewegte Bäume und Steine, zähmte wilde Thiere durch Gesang. Rhythmus und Reim vollbringen dies Wunder noch immer. Die Erziehung jedes Menschen aus seinem sinnlich körperlichen Thierdasein zu einem sittlich fühlenden, durch Pflicht gebundenen Wesen geht in allen Jahrhunderten von der Kraft des Rhythmus und Reimes aus.

Die stärkste, zur Veredelung wirkende Macht in den Völkern, die Religion, der Gottesdienst, hat nirgend der Mitwirkung des Rhythmus und Reimes sich entschlagen mögen.

Im germanischen Mythus vom „Ursprung der Dichtkunst" kommen, neben den anderen Götterwesen, die handelnd darin zusammen wirken, zwei Zwerge vor, Fialar und Galar. Zwerge sind (ihrer allgemeinen Idee nach) Sinnbilder für Kräfte, die, der unmittelbaren Wahrnehmung entzogen, wie aus einem Versteck hervortreten und zauberisch wirken. Auch hier ist es so. Fialar's und Galar's Werk ist ein Zaubertrank.

Ein Meth da entstand erstaunlicher Macht:
Wer davon trinkt, wird Dichter und Weiser!
Ein Meth, deß Tropfen die Geister treiben,
Zu sinnen und bilden über Sühn' und Verträgniß.

Fialar und Galar sind der Zwerge Namen. Fialar d. h. Fels, Höhe; Galar d. h. Ton, Tönung. Zusammen: Tonhöhe. Zwei sind es im germanischen Mythus: denn das Rhythmus- und Reimgesetz der germanischen Mythenpoesie stellt zwei und zwei Tonhöhen rhythmisch und in Reimen zusammen (§. 45).

I. Grundbegriffe des Rhythmus.

a. Mittel des Rhythmus.

§. 26. Silben.

Die Theile des Sprachklanges, die beim poetischen Vortrag als kleinste Glieder der Klangbewegung empfunden werden, sind die Silben. An den Gegensatz, der unter den Silben für das Ohr unmittelbar stattfindet d. i. an den Gegensatz der stärker und schwächer klingenden (der accentuirten und nicht accentuirten), knüpft sich der Rhythmus, als an das Mittel seiner Herstellung. Rhythmus ist Ordnung der Rede in harmonischer Ausgleichung des Gegensatzes der starken und schwachen Silben.

„Rhythmus": aus dem griech. ῥυθμός d. h. Bewegung in gesetzmäßigem Umschwung (von ῥέω fließen). — „Accent": aus dem lat. accentus (ad-cantus) Hinzugesang. — Die Gedanken, die hierhin gehören, faßt man mit dem Namen Prosodik zusammen. „Prosodik": aus dem griech. προσῳδική (von προσῳδία, Hinzugesang, Betonung) die Lehre von der Betonung.

In der Poesie der Griechen und Römer ist zur Herstellung des Rhythmus eine andere Unterscheidung geltend gewesen, als in der der Germanen. Man unterschied die Silben als lange und kurze, und zwar in dem bestimmten arithmetischen Verhältniß als ganze und halbe Zeitgrößen: lang (–) = 1; kurz (◡) = $^1/_2$. Der kunstgemäß geübte Zusammenhang der Poesie mit der Musik brachte diese Eintheilung der Silben hervor. Sie war die der Taktgliederung der Musik entsprechende Gliederung der Sprache. Sie ist auch heute wahrnehmbar, sobald die Sprache eines Gedichtes, in musikalischer Komposition gesungen, vorgeführt wird.

In der germanischen Poesie ist nicht der Zusammenhang mit der Musik, sondern die Art der natürlich und sinngemäß gesprochenen Rede zur Grundlage für die Gestaltung des Rhythmus geworden. Daß beim Sprechen die Silben

als lange und kurze von der Empfindung unterschieden würden, ist bei der schärfsten Zuspitzung der Sinne und der größten Anspannung des Verstandes nicht der Fall. Es handelt sich um den zehnten, vielleicht einen noch kleineren Theil der Sekunde, der gemessen werden müßte. Und angenommen, es ließe sich ein Bewußtsein darüber herstellen, welche Silben langsamer, welche schneller vorübergehen, so wäre dies ein Bewußtsein ohne unmittelbare Beeinflussung der Empfindung d. h. ohne Bedeutung für die Schönheit. Auf die Sinne wirkend, und die Empfindung beeinflussend, ist unmittelbar nur diejenige Beschaffenheit der Silbe, die in der Stärke des Tones, im Accent, liegt. Der Unterschied des Lauten und Leisen wird auch ohne Verstandesanstrengung wahrgenommen; er tritt unmittelbar an die Sinne und in die Empfindung. Läßt sich dieser Unterschied in harmonischer Weise für das Ohr ordnen, so ist hierin ein Mittel zur Bildung des klanglich Schönen gegeben, das beim Sprechen unmittelbar wirkt. Die stärker betonten (die accentuirten) Silben gehen tiefer ins Ohr; ihr Klang weilt und schwebt gleichsam in der Luft über den dahinschwindenden schwächeren Silben. Sie sind wie erleuchtete Punkte der Rede, die man weithin gewahrt. Werden diese Lichter in geordneter Folge angezündet, so leuchtet das Auge ihnen entgegen und die Empfindung haftet mit Freude an dem Gesetz ihrer Entfernungen.

§. 27. Gründe der verschiedenen Tonkraft der Silben.

Die Tonkraft der Silben ist von Umständen viererlei Art abhängig:

1. von der logischen Art der Silbe,
2. von den Buchstabenbestandtheilen der Silbe,
3. von der Umgebung der Silbe im Zusammenhang der Rede,
4. von dem Verhältniß der Silbe zum Gedanken des Satzes.

1. Die logische Art der Silbe.

a. Für einsilbige Wörter gilt die Regel: der Ton des einsilbigen Begriffswortes (Hauptwort, Eigenschaftswort, Zeitwort, begriffliches Adverbium und Empfindungswort) ist stark; der Ton des einsilbigen Beziehungswortes (Artikel, Fürwort, Zahlwort, Präposition, Beziehungsadverbium und Conjunktion) ist schwach, z. B. der Mann, zwei Frauen, durch Stadt und Land, er lief sehr schnell, sein Schwert ist scharf.

b. Für mehrsilbige einfache und abgeleitete Wörter gilt die Regel: die Stammsilbe ist stark, die Beugungs- und Bildungssilben sind schwach, z. B. König, Könige; reden, bereden; wissen, gewiß, vergewissern; singen, Gesang, besungen; welcher, dieser; über, oben, offen. — Ausnahmen: 1. das Wort lebendig (vom Stamm leben). Im süddeutschen Dialekt spricht man regelrecht lebendig. 2. Fremdwörter: regieren, dividiren (von regere, dividere), gruppiren (von grouper).

c. Für zusammengesetzte Wörter, zusammengesetzt aus einsilbigen Wörtern, gelten folgende Regeln. Sind in einem zusammengesetzten Worte beide Glieder der Zusammensetzung im eigentlichen Sinne genommen, so nämlich, daß der Begriff des ersten Zusammensetzungsgliedes eine Beschränkung des im zweiten enthaltenen Begriffes bildet, so empfängt das erste Glied den starken Ton, das

andere tritt im Tone zurück z. B. Hausthür, Eisſchrank, Treibjagd, Kirchgang, Abbruch, liebreich, lichtſcheu, aufrecht, windwärts. Hierhin gehören ferner: Urſprung, Urlaub, urbar. (Das altdeutſche ur iſt Präpoſition im Sinne von „aus, von“. Jene Wörter ſind nach demſelben Geſetz gebildet wie: Vorgang, Auskunft.) Ferner: Antwort, Antlitz (das gothiſche and iſt Präpoſition „auf etwas hin“). Desgleichen: Erzſtift, Erzſchelm („Erz“ aus dem griech. ἄρχειν, der erſte ſein).

Iſt eines der Zuſammenſetzungsglieder zweiſilbig, ſo bildet ſich ſehr merkbar eine dreifache Abſtufung der Tonſtärke. Am meiſten iſt dieſe auffällig, wenn die Stammſilben der beiden Zuſammenſetzungsglieder unmittelbar nebeneinanderſtehen, und zwar entweder ſo, daß die beiden Stammſilben vorangehen (dann iſt die erſte Silbe die ſtärkſt betonte, die zweite minder, die dritte die ſchwächſt betonte z. B. Fürbitte, annehmen, bloßſtellen, Vorrede, Erzbiſchof), oder ſo, daß eine Bildungsſilbe den beiden Stammſilben vorangeht (dann ſteht die ſtärkſt betonte in der Mitte, z. B. Gebrauchsart, Vertragsbruch). Minder auffällig iſt die dreifache Abſtufung, wenn zwiſchen den Stammſilben der Zuſammenſetzungsglieder eine ſchwach betonte, die Bildungs- oder Biegungsſilbe ſteht. Dann erhebt ſich die Tonkraft der zweiten (ſchwächer betonten) Stammſilbe ein wenig mehr z. B. Hinterliſt, Jahresfriſt, Taubenhaus, Königsſtadt, waſſerdicht, eiſenhaltig, unterbringen, niederkämpfen. — Ausnahmen: Jahrhundert, Jahrtauſend.

Verbinden ſich Zuſammenſetzungsglieder in der Art, daß durch bildliche Auffaſſung eine andere Bedeutung hervorgebracht wird, ſo empfängt das zweite Zuſammenſetzungsglied den ſtärkeren Ton, das erſtere tritt im Tone zurück z. B. durchſchauen, überführen, hinterbringen, unterlaſſen. (Bei dieſen Zeitwörtern iſt die Betonung das Mittel der Sprache, um den eigentlichen und uneigentlichen Sinn anzudeuten z. B. umgehen d. h. einen Umgang halten, umgehen d. h. (bildlich) unberückſichtigt laſſen; durchſchauen z. B. durch ein Fernrohr, durchſchauen z. B. (bildlich) ein Geheimniß; überſetzen und überſetzen; wiederholen und wiederholen ꝛc. Ausnahmen bilden die Zeitwörter aufziehen, nachtragen, aufheben, vorſtellen, die in bildlichem und eigentlichem Sinne den ſtarken Ton auf dem erſten Zuſammenſetzungsglied haben.

Der ſtärkere Ton fällt ferner auf das zweite Zuſammenſetzungsglied bei den geographiſchen Ausdrücken Südoſt, Nordweſt ꝛc.; ferner bei adjektiviſchen Wörtern, in denen das erſte Zuſammenſetzungsglied mittels bildlicher Bedeutung dem Begriff des zweiten Gliedes eine Verſtärkung zufügt z. B. Blutjung, kreuzbrav,

eiskalt, haarscharf, schneeweiß. (Auch in Bezug auf einige dieser Wörter ist der Tonwechsel ein Mittel der Begriffsunterscheidung.) Z. B. Blutarm d. h. arm an Blut; blutarm, ganz arm. Steinreich d. h. reich an Steinen; steinreich, sehr reich. Schneeweiß d. h. das eigenthümliche Weiß des Schnees; schneeweiß, ganz weiß, blendend weiß.)

2. Die Buchstabenbeschaffenheit der Silbe.

Silben, die (obigen Regeln zufolge) ihrer logischen Art nach schwach im Tone sind, sind stärker als andere derselben Art: a. wenn die Zahl der Konsonanten, die in ihnen auszusprechen sind, größer ist z. B. einsilbige Beziehungswörter: durch, nächst, längs (im Vergleich mit: von, mit, an ꝛc.); oder Bildungssilben am Schluß der Wörter z. B. die Endungssilben in: Jüngling, blindlings, steinicht, Hoffnung (im Vergleich mit den Endsilben in: jünger, blinde, Steine, hoffen); b. wenn der vokalische Klang der Silbe gedehnt und voll ist z. B. einsilbige Beziehungswörter: weil, seit, auf (im Vergleich mit: an, in ꝛc.); Bildungssilben am Schluß der Wörter z. B. in: Schönheit, Reichthum (im Vergleich mit den Endsilben in: schöne, reiche ꝛc.).

3. Die Umgebung der Silbe.

a. Einsilbige Beziehungswörter, die (nach 1, a) schwach betont sind, empfangen eine merkbare Tonstärkung, wenn sie im Zusammenhang der Rede vor die unbetonte Silbe eines mehrsilbigen Wortes, besonders eines Begriffswortes, gestellt werden z. B. das Gebäude (vergl. das Haus), du begingst (vergl. du gingst), durch das Feld (vergl. durch Feld), sehr genau (vergl. sehr gut).

b. Wenn Silben, die aus einem der oben angegebenen Gründe schwach betont sind, in größerer Zahl (mindestens 3) aufeinander folgen, so empfängt die in der Mitte stehende Silbe eine merkbare Tonhöhe z. B. ein flüchtiges Gespräch (vergl. ein flüchtiges Wort), die glänzenden Gestirne (vergl. die glänzenden Sterne), sie bändigten den Starken (vergl. sie bändigten ihn), sie glaubten sich belauscht (vergl. sie glaubten sich stark).

c. Ein einsilbiges Begriffswort, das nach 1, a stark betont ist, mindert seinen Ton, wenn es vor die betonte Silbe eines mehrsilbigen anderen Begriffswortes zu stehen kommt z. B. Frau Bertha saß; Herr Siegfried kam; Muth zeiget auch; Gott, deine Güte wacht.

d. Wortzusammensetzungen, welche durch Biegung oder Bildung einen Zuwachs an einer oder mehreren schwächer betonten Silben empfangen, verlegen ihren Ton nach derjenigen Seite, wo dieser Zuwachs eintritt z. B. Allmacht, allmächtig; Abscheu, abscheulich; Großvater, großväterlich; mitleidig, mitleidige; halsstarrig, halsstarrige.

4. Das Verhältniß der Silbe zum Gedanken.

Von je zwei Silben, die, den obigen Regeln zufolge, im Tone gleich sind,

empfängt im Zusammenhang der Rede diejenige Silbe den stärkeren Ton, in deren Bedeutung die Beschränkung der anderen (die nähere Bestimmung der Aussage) liegt z. B. geh schnell, schlief fest.

Dasjenige Wort im Satze, dessen Begriff den Zielpunkt des Gedankens enthält, empfängt (und zwar, wenn es mehrsilbig ist, auf der Stammsilbe) eine besondere Stärkung des Tones, den sog. „logischen" Ton z. B. ein Gewitter steigt herauf; wann kommst du wieder? ich halte mein Versprechen.

Wenn ein Satz mehrere, sich gegenseitig beschränkende Zielpunkte hat, besonders wenn er antithetisch gebildet ist, so steigern diejenigen Silben, durch deren Hervorhebung der Gedanke zur Geltung kommt, gegenseitig ihre Tonkraft z. B. der brave Mann denkt an sich selbst zuletzt; es darf der Freund, es will der Feind nicht schonen; ein schmerzlich Glück ward ihm zu Theil.

Um der Antithese willen können sogar Silben Tonstärke empfangen, die ihrer logischen Art nach ganz unbetont sein müßten z. B. anwenden, nicht verwenden sollen wir die Zeit; der König nicht allein, die Königin erschien.

§. 28. Tongrade.

Je nachdem man feiner oder minder fein unterscheidet, läßt sich eine größere oder minder große Zahl von Tongraden unter den Silben aufstellen.

In einem einfachst gebauten, kurzen Satze lassen sich oft schon fünf, sechs verschiedene Abstufungen wahrnehmen z. B. in den Versen:

Vor seinem Löwengarten,
Das Kampfspiel zu erwarten,
Saß König Franz —

1. als stärkste Silben die Tonhöhe je eines Verses (Lö-, Kampf-, Franz); 2. die zweiten Betonungen in jedem Verse (-gar-, -war-, Kö-); 3. Silben, die um ihrer logischen Art willen als tonstark gebraucht werden können, hier aber durch die Stellung beeinträchtigt sind (im 2. Verse -spiel, im 3. saß); 4. Silben, die, an sich schwach betont, durch die Stellung zwischen anderen, gleichfalls schwachen Silben, ein wenig gehoben werden (im 1. Verse die Silbe sei-, im 2. zu); 5. unter den schwach betonten Silben die mit einem klanggetragenen Vokal (im 1. Verse vor, im 2. das); endlich 6. die ganz tonlosen Endsilben (im 1. Verse -nem, -wen, -ten; im 2. -ten, im 3. -nig).

Noch größer würde die Zahl der Tongrade, wenn man schwere Klänge mit in Erwägung zöge, wie sie in zusammengesetzten Wörtern vorkommen z. B. Weißzeugschrank, Nordpolfahrt.

§. 29. Rhythmische Eintheilung der Silben.

Zur Bildung des Rhythmus werden die Silben nicht nach den vielerlei Graden der Tonkraft, sondern nach dem Einen Gegensatz, ob sie bei ihrer unmittelbaren Folge auf einander als die tonstärkere oder tonschwächere erklingen, in zwei Klassen eingetheilt: starke und schwache.

Das Zeichen für die starke Silbe: – (dasselbe, welches in der griechisch-

römischen Rhythmik für die lange Silbe gilt); das Zeichen für die schwache: ∪ (dasselbe, das in der griechisch-römischen Rhythmik für die kurze Silbe eingeführt ist). Das rhythmische Gesetz, nach dem die obigen Verse „Vor seinem Löwengarten" ꝛc. gebaut sind, ist durch folgende Zeichen (folgendes „Schema") wiederzugeben:

∪ – ∪ – ∪ – ∪
∪ – ∪ – ∪ – ∪
∪ – ∪ –

Die Ausdrücke „stark" und „schwach" sind in diesem Gebrauche nicht absolute, sondern relative Maßbestimmungen. Das Maß der Stärke und Schwäche ist nicht Ein- für alle Mal für je eine Silbe festgestellt, sondern ändert sich nach der Umgebung. Stark ist die Silbe, die stärker als die Silben ihrer Umgebung sind; schwach diejenige, die schwächer als die Silben ihrer Umgebung sind.

In Folge dieser Art der deutschen Sprache geschieht es häufig, daß Silben, die, für sich betrachtet, tonlos scheinen, im Rhythmus des Verses durch ihre Umgebung zu Tonkraft gehoben werden z. B. bei Goethe „Der Schatzgräber" (die Biegungssilbe -er):

Kommst mit ängstlicher Beschwörung;

bei Platen „Sonett" (die Biegungssilbe -te in „dichtete"):

Sonette dichtete mit edlem Feuer;

ebenda (1. der Artikel „der", 2. der Biegungssilben -ten):

Er sang sie der vergötterten Laurette.

Häufig vorkommend, kann solche Verwendung klangloser und sinn-unbedeutender Silben an rhythmisch starken Stellen nicht zu den Schönheiten gerechnet werden. Mehr gerechtfertigt ist die umgekehrte Art, daß Silben, die, für sich betrachtet, zu den stark betonten gerechnet werden müssen, als schwache verwandt werden. Klangfülle ist dem Ohre immer wohlthuend, auch an einer Stelle, die rhythmisch nicht hervorgehoben wird. Ganz ohne Aufsehen geschieht es sogar nicht selten, daß Ein und dasselbe einsilbige, seiner logischen Bedeutung gemäß starke Wort im engsten satzlichen Zusammenhange zuerst als stark, dann als schwach gebraucht wird z. B. bei Goethe „der Sänger" (die Silbe „gieb"):

Die Kette gieb den Rittern,
Gieb sie dem Kanzler, den du hast;

bei Schiller „Braut von Messina" (die Silbe „Fluch"):

O Fluch der Hand, die diese Wunde grub!
Fluch ihr, die den Verderblichen geboren!

oder umgekehrt, daß ein einsilbiges Begriffswort, das so eben schwach gebraucht war, gleich darauf in einer starken Stelle verwandt wird z. B. bei Uhland „Der gute Kamerad" (die Silbe „gilt"):

Gilt's mir? oder gilt es dir?

bei Anast. Grün „Der letzte Ritter" (die Silbe „Kluft"):

Kluft vor ihm, Kluft zur Seite und oben jähe Wand.

Welche Freiheit der deutschen Sprache in Bezug auf die rhythmische Verwendung einsilbiger Wörter zusteht, zeigt der Vers bei Schiller „Piccolomini" (Max zu Oktavio X, 1):

Es kann nicht sein! kann nicht sein! kann nicht sein.

b. Formen des Rhythmus.

§. 30. Vers.

Ein Vers ist der kleinste Abschnitt der rhythmisch fortschreitenden Rede, der als Klangganzes empfunden werden soll d. h. als Tonschwingung, die, in sich zusammenhängend, Anfang, Höhe und Schluß hat.

„Vers": aus dem lat. versus, Wendung, Umwendung. 1. Aeußerlich zu verstehen. Verse werden beim Schreiben nicht nach dem Raum der Linie ausgedehnt, sondern je nach dem Gesetz, das ihnen Gestalt und Maß giebt, abgebrochen (umgewandt). 2. Innerlich zu verstehen. Im Verse bewegt sich die Sprache nicht lediglich nach dem Einen Ziel aller Rede d. i. Klarlegung des Gedankens, sondern gleichzeitig nach Rücksichten, die dem Gedanken an sich fremd sind, nach Rücksichten auf die erklingende Form (Rhythmus und Reim). — Durch die Verse empfängt die Sprache Vergleichbarkeit mit einem Bauwerk. Jeder Vers, ein Ganzes in sich: ein Baustein, eine Abstufung im Bau der Rede, ein klanglich Geschlossenes.

„Der Vers ist der kleinste Abschnitt der rhythmisch fortschreitenden Rede." Ueber die dem Verse zustehende mindeste und äußerste Länge gelten im Allgemeinen folgende Bestimmungen. 1. Was die Kürze betrifft. Mindestens zwei Silben muß jeder Vers enthalten. Sonst könnte von „Bewegung, rhythmischer Fortschreitung" nicht die Rede sein, geschweige denn von Tonschwingung mit Anfang, Ende und herrschender Höhe. Zweisilbige Verse sind so kurz, daß sie nur ausnahmsweise, nur als Unterbrechung gebraucht werden können. 2. Was die Länge betrifft. 16- bis 17silbige Verse sind das Aeußerste, was gute Dichter bilden. Längere Verse können weder vom Sprechenden als Ganzes vorgetragen, noch vom Hörenden als Ganzes aufgenommen werden. Dem Sprechenden setzt die Kraft des Athems und die davon abhängige Ausdrucksfähigkeit der Stimme die Grenze; dem Hörenden die Kraft der Zusammenfassung durchs Ohr.

„Der Vers soll als Klangganzes empfunden werden." Nicht schlechthin jede Wortfolge, in der die starken und schwachen Silben nach einem Gesetz geordnet sind, ist ein Vers, sondern nur diejenige, die der Rede einen Schwung mitzutheilen im Stande ist, die äußerlich durch den Klang, wie innerlich durch den Gehalt die Stimme hebt, in der Höhe hält und harmonisch wieder zur Ruhe bringt. Alle Mittel der Sprache wirken zu diesem Zwecke zusammen: Wahl der Wörter (klanglose oder dem Inhalt nach unbedeutende Wörter werden vermieden); Ordnung der Wörter (Spannung für den Gedanken geht von ihnen aus). Namentlich aber harmonisches Zusammengehen des Versbaues mit dem Satzbau wirkt zum Abschluß des einzelnen Verses.

§. 31. Zusammenhang zwischen Versbau und Satzbau.

Versbau und Satzbau gehen harmonisch zusammen, und zwar besonders in folgenden drei Weisen:

1. der einzelne Vers wird von einem einzelnen Satz gebildet;
2. der Vers umfaßt zwei oder mehrere Sätze;
3. mehrere aufeinanderfolgende Verse stellen die Gliederung eines oder mehrerer Sätze dar.

Die Sprache empfängt durch dieses Zusammengehen des Satzes mit dem Versbau einen besonders hohen Grad von Reinheit und Durchsichtigkeit. Was gedanklich Eins ist, tritt auch klanglich so auf. Wenn (wie bei der 3. Art) der

Satz nicht mit dem Verse schließt, so ist es immer eine leicht sich ergebende und sprachlich stark ausgeprägte Gliederung des Satzes, die sich über mehrere Verse ausbreitet. In Schiller's „Glocke" zeigt die Eingangsstrophe alle drei Arten sehr rein.

Festgemauert in der Erden
Steht die Form aus Lehm gebrannt.

3. Art: Gliederung eines Satzes über 2 Verse; der erste Vers giebt die Apposition zum Subjekt des Satzes im zweiten Verse.

Heute muß die Glocke werden.

1. Art: der Vers schließt den Satz ab.

Frisch, Gesellen, seid zur Hand!

2. Art: der Vers enthält 2 Sätze (der erste elliptisch).

Von der Stirne heiß
Rinnen muß der Schweiß,
Soll das Werk den Meister loben.

3. Art: Gliederung eines Satzes mit Vorder- und Nachsatz über 3 Verse.

Doch der Segen kommt von oben.

1. Art: der Vers giebt einen Satz.

Die Verschiedenheit einiger poetischen Arten prägt sich auch darin aus, wie der Zusammenhang zwischen Vers und Satz bewirkt ist. Der Ton des Volksliedes, der Ballade ꝛc. bringt es mit sich, daß überwiegend die beiden ersten Arten zur Anwendung kommen. Goethe's „Erlkönig" bildet nur Einmal einen Satz so lang, daß er sich über zwei Verse ausdehnt: eine Satzlänge, die hinwieder durch den doppelten Vokativ beschränkt und zum Theil in ihrer Wirkung aufgehoben wird.

Mein Vater, mein Vater, und siehst du nicht dort
Erlkönigs Töchter am düsteren Ort?

Das Reden in kurzen Sätzen bringt die Nothwendigkeit des starken Ausdruckes mit sich.

Die Versart, die der Dichter wählt, ist wegen dieses Zusammenhanges mit dem Satzbau immer von unmittelbarem Einfluß auf den Stil der poetischen Rede. Ein Gedicht in kurzen Versen ist an Hauptsätze, ja, an ganz kurz und einfach gebildete, zum Theil an elliptische Sätze gewiesen. Goethe „Mailied":

Wie herrlich leuchtet
Mir die Natur!
Wie glänzt die Sonne!
Wie lacht die Flur!

Es dringen Blüthen
Aus jedem Zweig
Und tausend Stimmen
Aus dem Gesträuch.

Und Freud und Wonne
Aus jeder Brust
O Erd, o Sonne!
O Glück, o Lust!

O Lieb, o Liebe,
So golden schön,
Wie Morgenwolken
Auf jenen Höhn! ꝛc.

Längere Verse dagegen ertragen und fordern einen manigfacheren Bau der Sätze, namentlich mehr Ausdehnung derselben. Der Schwung des Klangganzen, der mit einem großen Verse verbunden ist, kann nur durch ein großes Erklingendes hergestellt werden. Satzvereinzelung innerhalb eines Verses würde den Schwung zerreißen. Z. B. zweite Strophe in Freiligrath „Unter den Palmen".

Um den Leichnam eines Weißen, den der Tiger überfiel,
Als er schlief auf dieses Abhangs scharlachfarb'gem Blumenpfühl,
Um den Fremden, seit drei Monden unsrer Zelte stillen Bürger,
Der nach Pflanzen ging und Käfern, streiten die gescheckten Würger.

Ein Satz, allerdings ein vielfach gegliederter, setzt sich über vier lange Verse fort. Der erste Vers bringt 1. das Objekt zu dem am Schluß der Strophe stehenden Prädikat und 2. eine Relativapposition zu diesem Objekt. Der zweite Vers bringt in einem konjunktionellen Zwischensatz eine Zeit- und Umstandsbestimmung für den vorangegangenen Relativsatz. Der dritte Vers bringt 1. eine Wiederholung des (im ersten Verse schon gegebenen) Objektivbegriffes in anderer Form und 2. eine Apposition dazu. Der vierte Vers endlich enthält 1. eine andere Relativapposition und 2. das lange verschwiegene Subjekt und Prädikat des Hauptsatzes. Satz und Vers sind auf diese Weise innerlich einander entsprechend: jener im Charakter enger, straffer Gliederung; dieser im Charakter umfassenden, anstrengungsvollen Schwunges.

Versbau und Satzbau, zwei verschiedene Principien der Sprachgestaltung (die eine nach den äußeren Rücksichten des Klanges, die andere nach den inneren des Gedankens vor sich gehend) berühren sich aufs innigste. Die Kunst des Dichtens besteht darin, daß sie vollkommen miteinander ausgeglichen erscheinen, daß, obwohl jedes lediglich aus sich gebildet ist, dennoch beide wie füreinander geschaffen erklingen. Auf einer von beiden Seiten Zwang d. h. entweder ein verzerrter Satz in rhythmisch wohlgebildeten Versen z. B. Schwab, „Legende von den heiligen drei Königen“:

Umströmt von seiner Kräuter Düften Der höchste, steigt aus blauen Lüften
Und überwallt von edlem Holz, Ein Berg, des Morgenlandes Stolz —

oder ein rhythmisch unsicherer Vers in einem wohlgebauten Satz z. B. A. W. Schlegel „In der Fremde“:

Oft hab ich dich rauh gescholten —

(Ist der Vers nach dem Schema ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑? oder nach dem – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ gebildet? Die vier einsilbigen Beziehungswörter zu Anfang des Verses hindern die Erkennung): beides ist ein Mangel des Schönen.

§. 32. Abweichungen zwischen Vers- und Satzbau.

Abweichungen zwischen Vers- und Satzbau finden sich bei guten Dichtern nur unter Umständen, in denen zugleich eine Rechtfertigung derselben liegt. Besonders:

1. in den Versen des Dialogs im Drama;
2. in den griechisch-römischen Rhythmen;
3. in Dichtungen jeder Gattung und Form, wenn Schönheiten besonderer Art durch jene Abweichung hervorgebracht werden.

1. Im Dialog des Dramas. Die poetische Rede im Drama soll Naturmäßigkeit und Fluß, den unmittelbaren Charakter des persönlichen Denkens und Empfindens zeigen. Die Strenge des ununterbrochenen Zusammenfallens der rhythmischen und logischen Schlüsse würde diesen Eindruck hindern. Bis auf einen gewissen Grad wird eine Annäherung an die Sprache der Prosa beabsichtigt und hauptsächlich auch durch ein zuweilen eintretendes Uebergehen des Gedankens aus einem Verse in den anderen bewirkt z. B. Goethe „Tasso“ (Tasso zu Alphons I, 3):

Ich komme langsam, dir ein Werk zu bringen,
Und zaudre noch, es dir zu überreichen.
Ich weiß zu wohl, noch bleibt es unvollendet,
Wenn es auch gleich geendigt scheinen möchte.

Allein, war ich besorgt es unvollkommen
Dir hinzugeben, so bezwingt mich nun
Die neue Sorge: möcht' ich doch nicht gern
Zu ängstlich, möcht' ich nicht undankbar scheinen.
Und wie der Mensch nur sagen kann: Hie bin ich!
Daß Freunde seiner schonend sich erfreun;
So kann ich auch nur sagen: Nimm es hin!

2. In den griechisch-römischen Rhythmen. Das rhythmische Gesetz ist hier im denkbar höchsten Grade stark und eigenthümlich ausgeprägt und fordert an sich schon eine Menge Abweichungen vom einfach natürlichen Satzbau (Inversion ꝛc.). Das ununterbrochene Zusammenfallen der rhythmischen und logischen Schlüsse würde dem Gedankengang eine störende Eintönigkeit abnöthigen. Z. B. in daktylischen Hexametern: Hölderlin „Die Eichbäume":

Aus den Gärten komm ich zu euch, ihr Söhne des Berges!
Aus den Gärten! da lebt die Natur geduldig und häuslich,
Pflegend und wieder gepflegt, mit dem fleißigen Menschen zusammen.
Aber ihr, ihr Herrlichen! steht wie ein Volk von Titanen
In der zahmeren Welt, und gehört nur euch und dem Himmel,
Der euch nährt' und erzog, und der Erde, die euch geboren.
Keiner von euch ist noch in der Menschen Schule gegangen,
Und ihr drängt euch, fröhlich und frei, aus kräftiger Wurzel
Untereinander herauf, und ergreift, wie der Adler die Beute,
Mit gewaltigem Arm den Raum, und gegen die Wolken
Ist euch heiter und groß die sonnige Krone gerichtet.
Eine Welt ist jeder von euch; wie die Sterne des Himmels
Lebt ihr, jeder ein Gott, im freien Bunde zusammen.

Wo in griechisch-römischen Rhythmen durch Verbindung zweier verschiedener Gesetze der Eintönigkeit vorgebeugt ist, herrscht auch hier die Regel des satzlichen Abschlusses nach dem rhythmischen Ganzen z. B. bei der Verbindung des Hexameters mit dem Pentameter (§. 60).

3. Wenn Schönheiten besonderer Art durch die Abweichung von jener Regel bewirkt werden. — Namentlich in gereimten Dichtungen tritt dieser Fall dadurch ein, daß ein bedeutungsvolles Wort, das im Satzbau aufs engste zu dem folgenden Worte gehört (Adjektiv zum Substantiv ꝛc.), an den Schluß des Verses gestellt, also klanglich von jenem getrennt wird. Die Trennung, zumal die Auszeichnung durch den Reim, ist unmittelbar eine starke Hervorhebung. Z. B. Anast. Grün „Schutt" (Adjektiv „süßen" am Schluß des 3. Verses):

Die Garben ruhn den Jungfraun nun zu Füßen,
Und auf den Garben farb'ge Kränze liegen:
Ich fasse einen, um in eines süßen
Geliebten Hauptes Locken ihn zu schmiegen.

Dräxler-Manfred „Lenzbrief" (Adj. „holde"):

Dieses schrieb mit Abendgolde — An die liebereiche, holde
Lenz ins blaue Firmament — Mutter, die sich Erde nennt.

Schiller „Gunst des Augenblicks" (Adj. „allen"):

Aus den Wolken muß es fallen, — Und der mächtigste von allen
Aus der Götter Schoß das Glück, — Herrschern ist der Augenblick.

Schönheit muß in diesen Versschlüssen gefunden werden, weil dem Worte, das so klanglich hervorgehoben wird, eine besondere Kraft für Empfindung und

Vorstellung inne wohnt. Verwerflich dagegen sind Verstrennungen wie die des ersten Verses in folgendem Zusammenhang. Annette von Droste „Das Haus in der Haide" (Fürw. „die"):

Am Horizonte Hirten, die — Und mit des Ave's Melodie
Im Haidekraut sich strecken — Träumende Lüfte wecken.

Trennung zusammengesetzter Wörter, so, daß das erste Glied den Schluß des einen, das zweite den Anfang des darauf folgenden Verses bildet, gehört zu den Feinheiten fraglicher Art z. B. Mörike, „Die schöne Buche":

Eingeschlossen mit dir in diesem feurigen Zauber=
Gürtel, o Einsamkeit, fühlt' und dacht' ich nur dich.

In Gedichten, die eine komische Wirkung beabsichtigen, sind Freiheiten dieser Art mehr gebräuchlich (§. 18).

§. 33. Fuß oder Stab.

Eine Tonstärke im Verse sammt der — oder sammt den zu ihr gehörigen schwachen Silben nennt man „Fuß" oder (nach altgermanischer Bezeichnung) „Stab". Es giebt nach der Zahl der Tonstärken ein=, zwei= ꝛc. bis achtfüßige Verse.

Der Ausdruck „Fuß" (Uebersetzung des latein. und griech. pes und πούς) ist bildlicher Weise ebenso in Gebrauch gekommen, wie man von „Bewegung, Fortschreitung" des Verses spricht. In den Ausdruck „Stab" kann dieselbe bildliche Beziehung gelegt werden. Beim Gehen setzt man den Stab ein, wie den Fuß auf. — Im germanischen Alterthum bezeichnete ahd. stab, nordgerm. stafr (d. i. dasselbe Wort, welches auch „Stock, Stütze" bedeutete), in Bezug auf Poesie und Schrift das Holzstück, den vom Baum geschnittenen Zweig, auf dem das Schriftzeichen (die Rune) geritzt war; ferner dieses Schriftzeichen selbst: „Buchstabe" (Stab der Buche). Für die altgermanische Poesie wurde das Wort von hervorragender Wichtigkeit dadurch, daß in den „Stäben" dieser Art (Buchstaben), an den stark betonten Stellen des Verses eintretend, je ein Vers sein Gesetz hatte (Stabreim §. 38).

Der Begriff, den die Griechen und Römer mit dem Worte „Fuß" verbunden haben, ist, ins Einzelne geführt, nicht derselbe, den in der altgermanischen Poesie das Wort „Stab" bezeichnet. Bei den Griechen und Römern war der Fuß nach Zahl und Stellung der langen und kurzen Silben bestimmt; es gab demgemäß verschiedene Füße z. B. ∪ – Jambus, – ∪ Trochäus, ∪ ∪ – Anapäst ꝛc. In der germanischen Poesie dagegen ist „Stab" ein Begriff, der nur auf die Tonstärke Bezug nimmt; also ein Begriff ohne Art=Unterscheidung. Jede Tonstärke bildet einen „Stab". Ob und wie viel schwache Silben mit ihm verbunden sind, kommt im Gesetze nicht in Betracht. Ihre Zahl und Stellung sind dem Geschmack des Dichters anheimgegeben.

Einfüßige Verse kommen der Regel nach als Unterbrechung vor (§. 30). Als durchgehende Form treten sie nur unter den der deutschen Sprache günstigsten Bedingungen (jambisch und anapästisch) auf, und zwar nur in kleinen, ja kleinsten Gedichten; in Kunstformen, die sich dem „Kunststück" leicht zu sehr nähern (§. 57 und 59). Häufiger ist ihre Verwendung in vereinzelten Stellungen, unter andere längere Verse gemischt. Z. B. in ein strophisches Gesetz aufgenommen: Wilh. Müller, „Des Finken Gruß":

Im Fliederstrauch ein Finke saß
Und sang;
Er sang wohl dies und sang wohl das,
Was klang.

Er hat ein grünes Röckchen an
Von Gras,
Hat bunte, blanke Knöpfe dran
Von Glas.

Nun werft den Winter aus der Thür
Weit, weit!
Der liebe Mai ist wieder hier,
Ihr Leut'!

Ein großes Auge hat der Fant,
Ist blau;
Paßt auf, ob nicht durch Thür und Wand
Er schau! ꝛc.

Für größere Gedichte sind Verse dieser Art unausführbar, sowohl um des einförmigen Eindruckes wegen, den sie hervorbringen, wie auch um des beschränkten Gebietes willen, in dem sie herstellbar sind. — Zweifüßige Verse in ununterbrochener Folge können in kleineren Gedichten gebildet werden, geben aber der Sprache leicht etwas Zertheiltes, Unruhiges (Goethe, Mailied §. 31). — Dreifüßige lassen sich ein wenig freier behandeln; doch gleichfalls nur in kleineren Dichtungen (Rückert, Abendlied: „Ich stand auf Berges Halde" ꝛc.). — Vier-, fünf- und sechsfüßige Verse sind, weil der Satzbau sich in ihnen frei gestalten kann, der reichsten Entwicklung und des manigfachsten Charakters fähig. Die verschiedenen Gattungen (Epos, Lyrik, Drama) verwenden sie in allen Ausdehnungen und für alle Stoffe. — Sieben- und achtfüßige Verse sind hinwieder nur für kürzere Dichtungen verwendbar. Sie fordern eine besondere Anstrengung und Ausdehnung des Satzbaues und werden leicht durch Einförmigkeit ermüdend. Ernste Stoffe sagen ihnen besonders zu. Siebenfüßig z. B. Wilh. Müller, „Die letzten Griechen":

Wir fragen nichts nach unserm Ruhm, nach unsrer Namen Preis!
Was frommt's, ob der Barbaren Schwarm von unsern Thaten weiß!
Wenn Hellas sinken muß ins Grab, wir wollen keinen Stein
Für unsre Gruft, laßt ungenannt die letzten Griechen sein! ꝛc.

Achtfüßig: Freiligrath, „Unter den Palmen" (§. 31).

§. 34. Einfache und zusammengesetzte (getheilte) Verse.

Nach der Klangschwingung, die im Vortrag eines Verses gebildet wird, giebt es zwei Arten von Versen:

1. einfache Verse, in denen ein einmaliger Höhepunkt durch die Sprachbewegung erreicht wird;

2. zusammengesetzte (oder getheilte) Verse, in denen zwei oder mehrere Höhepunkte, aufeinander bezüglich, stattfinden.

Die Klangschwingung, mit der ein Vers vorzutragen ist, ergiebt sich aus dem Satzbau. Ein Vers, der einen einfachen Satz oder (wenn der Satz größer ist) ein merkbar begrenztes Satzglied enthält, hat in Bezug auf den Gedanken ein Wort, in welchem derselbe gipfelt: den logischen Zielpunkt. Dieses Wort giebt den Höhepunkt für die Schwingung des Verses. Zu ihm steigen die vorangehenden Tonstärken auf, von ihm steigen die nachfolgenden ab. So gebaut sind z. B. in Goethe „Erlkönig" die ersten drei Verse. Im ersten:

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?

ist ein Satz abgeschlossen, in welchem der Begriff „spät" den Zielpunkt des Gedankens ausmacht. Die Tonstärke auf „spät" bildet demgemäß den Höhepunkt

in der Schwingung des Verses, zu dem die vorangehenden Tonstärken auf-, von dem die nachfolgenden absteigen. Im 2. Verse:

Es ist der Vater mit seinem Kind,

bildet der Begriff „Vater" den Zielpunkt des Gedankens und den Höhepunkt der Schwingung. Im 3. Verse:

Er hat den Knaben wohl in dem Arm,

der Begriff „wohl". — Anders ist es im 4. Verse

Er faßt ihn sicher, er hält ihn warm.

Dieser Vers enthält zwei Sätze, die einander gleichgeordnet sind. Jeder Satz hat seinen eigenen logischen Zielpunkt: der erste im Worte „sicher", der zweite im Worte „warm". Der Vers empfängt danach zwei Höhepunkte der Schwingung, ein zweimaliges Aufsteigen und Abneigen der Stimme. — Getheilt (oder zusammengesetzt) ist auch der folgende Vers, aber in anderer Weise.

Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht?

Der erste Theil ist kürzer, umfaßt nur zwei Silben „mein Sohn". Die Schwingung mit dem Höhepunkt auf dem Worte „Sohn" wird durch Aufsteigen nur über den Ton Einer Silbe erreicht. Sogleich nach dem Höhepunkt senkt sich die Stimme wieder, um zu einer neuen Schwingung anzuheben. Diese hinwieder breitet sich ebener aus mit dem Höhepunkt in „bang". — Auch Verse mit drei Schwunghöhen sind in demselben Gedicht vorhanden.

Mein Vater, mein Vater, und höreſt du nicht?

Die ersten zwei Schwunghöhen, jede auf der Begriffssilbe des Wortes „Vater", werden schnell und stoßweise erreicht; die dritte, auf dem Worte „höreſt" ein wenig milder, weil sie als Höhe über eine größere Zahl verschiedener Silben sich erhebt. —

In Versen längerer Form ist die Gliederung zu drei logischen und klanglichen Theilen häufiger. Z. B. Voß, „der siebzigste Geburtstag":

Bet und vertrau! | Je größer die Noth, | je näher die Rettung!
Schwer ist aller Beginn; | wer getrost fortgehet, | der kommt an.

Verse kürzeren Maßes d. h. mit zwei oder drei Tonhöhen, werden meistens einfach gebildet. Doch geschieht es, je nach dem Ausdruck der Empfindung und des Gedankens, daß auch unter ihnen zusammengesetzte sich finden. In Goethe's „Mailied" sind unter den 16 Versen der S. 77 angeführten Strophen vier logisch getheilte und also rhythmisch zusammengesetzte Verse: „Und Freud' und Wonne", „O Erd', o Sonne!" „O Glück, o Lust!" „O Lieb', o Liebe!" Die aufgeregte, glückliche, singende und tanzende Art der Stimmung ist es, die den Dichter zur Wahl so kurzer Verse und, in diesen kurzen Versen, so häufig zur Bildung noch kürzerer Tonschwingungen geführt hat. Kaum kann man noch von „Schwingungen" reden; es ist mehr ein Springen, ein Aufsprühen und schnelles Verschwinden des Tones.

In Versen mittlerer Länge d. h. mit 4 oder 5 Tonhöhen geben sich die Dichter gewöhnlich volle Freiheit zu Abwechslung. Die Verse können rhythmisch schön sowohl einfach, wie zusammengesetzt gebildet werden, je nachdem Stimmung und Gedanke es fordern (s. Goethe, „Erlkönig").

Verse längeren Maßes dagegen d. h. 6-, 7- und 8füßige, sind der Nothwendigkeit zusammengesetzter Bildung unterworfen. Bei so langen Versen steigt und sinkt die Stimme schon um eines Naturgesetzes willen wenigstens zweimal. Es ist ohne übergroße Anstrengung des Athems nicht möglich, 12 oder mehr

Silben in der nachdrücklichen, Ton-hingebenden Weise, wie der Rhythmus es fordert, zu Einer Schwingung zusammenzufassen. Sie treten immer als getheilte Verse auf. Und die Stelle wo, und die Art, wie die Theilung bewirkt werden soll, gehört mit zum Gesetz des Versbaues. So in den Versen der Stabreimpoesie, der Nibelungenstrophe, des Alexandriners, Hexameters ꝛc.

Die beiden Schwunghöhen, die in einem getheilten Verse vorhanden sind, müssen im Vortrage „aufeinander bezüglich" gegeben werden. Der Vers soll nicht in zwei Theile zerfallen, sondern gegliedert sein und dabei ein Ganzes bilden. Je zwei und zwei Schwunghöhen treten näher zusammen, gleichen sich aus, ordnen sich, eine der anderen, unter und bilden ein hörbares Ganze. Es ist ein anderer Eindruck, der vom Dichter beabsichtigt wird, wenn er dieselben rhythmisch geordneten Worte jetzt als zwei einfache oder dann als Einen zusammengesetzten Vers giebt. In Goethe's „Mailied":

Wie herrlich leuchtet
Mir die Natur! ꝛc.

soll der Schwung der Stimme immer innerhalb zweier Tonstärken selbständig beginnen und schließen. Die Empfindung springt in kurzen Sätzen, wie der Pulsschlag der Entzückung, hervor. Hätte der Dichter folgendermaßen abgetheilt:

Wie herrlich leuchtet mir die Natur!
Wie glänzt die Sonne, wie lacht die Flur!
Es dringen Blüthen aus jedem Zweig
Und tausend Stimmen aus dem Gesträuch ꝛc.

so wäre jener sprühend lebhafte Eindruck verwischt. Alles wäre milder und matter geworden. Mehr Ruhe und Ausgleichung wäre eingetreten. (Vergl. ferner das Versmaß in Uhland „Sängers Fluch":

Es stand in alten Zeiten ein Schloß, so hoch und hehr

mit dem in Goethe „Schäfer's Klagelied":

Da droben auf jenem Berge,
Da steh' ich tausendmal.

Beide Versmaße stimmen in allem Uebrigen überein, nur in der Abgrenzung des Klangganzen nicht. Uhland, „Sängers Fluch" bildet zusammengesetzte Verse aus Gliedern, deren je eines in Goethe, „Schäfers Klagelied" einen ganzen Vers ausmachen.

§. 35. Arten der Versverbindung.

Die Verbindung der Verse geschieht in dreifach verschiedener Weise:

1. so, daß jeder folgende Vers eine Wiederkehr des rhythmischen Gesetzes ist, nach dem der vorangehende gebildet ist;

2. so, daß jeder Vers das Gesetz seines rhythmischen Baues selbständig in sich hat, lediglich aus dem Gedanken erzeugt;

3. so, daß eine Anzahl von Versen zu einem größeren rhythmischen Ganzen verbunden ist, das im Verlauf des Gedichtes seine Wiederholung erfährt. Ein größeres rhythmisches Ganze, das sein Gesetz über mehrere Verse erstreckt, heißt „Strophe".

Beispiele der ersten Art: Klopstock, Messias; Voß, der siebzigste Geburtstag; Goethe, Legende (Als noch verkannt und sehr gering ꝛc.); Kinkel, Otto der Schütz (außer den Liedern); Dialog im Drama: Lessing, Nathan; Schiller, Don

Carlos ꝛc. — Der zweiten Art: Klopstock, die Frühlingsfeier; Goethe, der Wanderer; Schiller, der Handschuh. — Der dritten Art: Klopstock, dem Erlöser; Bürger, Lenore; Goethe, Zueignung; Schiller, Kampf mit dem Drachen; Ernst Schulze, die bezauberte Rose; alle für den Volksgesang bestimmten Lieder: Kirchenlied, Weinlied, Wanderlied ꝛc.

„Strophe": aus dem griech. στροφή, Wendung, Umwendung. Die ursprüngliche Bedeutung des Wortes ist dieselbe wie die von „Vers" (§. 30). Daher der schwankende Gebrauch beider Wörter. In der Volkssprache (namentlich mit Bezug auf Kirchenlied, Gesellschaftslied) sagt man „Vers" in dem Sinne, den die Wissenschaft (von den Griechen her) für das Wort „Strophe" eingeführt hat. In beiden schließt sich eine rhythmische Wendung ab: im Verse eine kleinere (über eine Anzahl zusammengehörender Tonstärken hin), in der Strophe eine größere (über eine Anzahl zusammengehörender Verse hin).

Der Zahl der Verse nach, die zu einer Strophe verbunden werden, unterscheidet man 2-, 3- ꝛc. bis etwa 12zeilige Strophen. Längere Strophen zu bilden, verbietet sich um der Wirkung willen. Sie würden nicht unmittelbar faßlich sein, im Gedächtniß nicht leicht haften. Die häufigst angewandten Strophen sind 4- bis 8zeilige.

Für die Strophe gilt, in erhöhter Weise wie für den Vers (§. 31), das Gesetz, daß sie satzlich und gedanklich abgeschlossen sei. Uebergänge des Satzes und Gedankens von einer Strophe in die folgende kommen nur ausnahmsweise vor und bedürfen der Rechtfertigung durch den Inhalt. Z. B. in Platen's Ode „Der Vesuv" sind die satzlichen Verknüpfungen der zweiten, dritten und vierten Strophe miteinander, als Nachahmung des gedrängten Zusammenhanges, in dem die Ausbrüche des Berges stattfinden, eine kunstgemäße Schönheit. In Goethe's „Mailied" ist die satzliche Verbindung der beiden letzten Strophen als fließender Abschluß der vielen abgerissenen kleinen im Vorangehenden (nach dem Gesetz des Gegensatzes) gerechtfertigt.

II. Grundbegriffe des Reims.

§. 36. Erklärung.

Reim ist der Anklang, den ein Wort durch Wiederholung eines seiner Klangbestandtheile in einem anderen Worte findet.

„Reim": ahd. rîm, Reihe; mhd. rîm, Zeile, Vers, Gleichlaut im Verse. Das Stammverb: ahd. rîman, zählen; mhd. rîmen, reimen, Vereinigung, Zusammenklang bilden. Davon das Substantiv: rîmære, der Reimer d. h. Versmacher, Dichter. — In den romanischen Sprachen findet sich das Wort unverändert: ital., span., port., provenç. rima; franz. rime. — Die nachweislich älteste Bedeutung des Wortes „Reihe, Zeile" weist auf die älteste Form des germanischen Reims d. i. den Stabreim, der innerhalb Einer Reihe gebildet wird.

Ein Gesetz, das aus der obigen Erklärung unmittelbar folgt, ist: nur betonte Klangbestandtheile werden zur Bildung eines Reimes verwandt. Der Reim soll hörbar sein. Ja, nach der allgemeinen Bedeutung, die der Reim hat (§. 25), verschärft sich das Gesetz noch. Eine Klangschönheit soll im Reim liegen. So muß er das Ohr zur Thätigkeit herausfordern und einnehmend beschäftigen. Klangschwächere Theile würden diese Wirkung zu üben nicht vermögen.

Die Wirkung des Reims ist derjenigen des Rhythmus entgegengesetzt. Das Ohr, das, dem Klange eines Rhythmus folgend, wie im Schwunge einer Be-

wegung begriffen ist, wird durch den Reim aufgehalten, gleichsam zu einem Zurückhören aufgefordert. Man erinnert sich des kürzlich vorübergeflogenen Klanges. Als ob eine elektrische Berührung stattfände, so lebt er wieder auf. Je weniger Silben dazwischen liegen, desto stärker.

Wie gewonnen — so zerronnen!

In dem „—onnen" des zweiten Wortes wacht das „—onnen" des ersten wieder auf.

Ist's bloß, daß das Ohr hierbei beschäftigt ist? und daß die Seele einen Eindruck ähnlich dem von einem musikalischen Zusammenklang (von einem Akkord) empfängt? den allgemeinen Eindruck der Harmonie? Die Wirkung dieser Harmonie geht unwillkürlich weiter. Es sind allerdings „Klänge", die zusammenstimmen; aber Klänge der Sprache d. h. Klänge, die Bedeutung haben. Mit dem Klange kehrt auch von der Bedeutung etwas zurück. Die Wörter, die sich reimen, scheinen mit ihrem Inhalt wie für einander geschaffen. Es ist, als ob auch ohne den sprechenden Denker die Klänge aus ihrer eigenen Kraft sich zum Gedanken zusammenfänden, als ob die Sprache beim Anfang des Denkens sie für diese Verbindung geschaffen habe, als ob eine unabweisliche Wahrheit darin läge.

Dieses unwillkürliche Gefühl hat in der Urzeit der geschichtlichen Entwicklung des Reimes zur Gestaltung und Ausbildung desselben mitgewirkt. Und noch immer sind die besten Reime diejenigen, die so natürlich im Zusammenhang der Rede erwachsen, daß sie wie von der Sprache für den Gedanken vorgebildet empfunden werden. Ganz verwerflich hingegen ist diejenige Reimbildung, in der Wörter mit untergeordneter Bedeutung, gar leere Form- und Beziehungswörter, durch den Reim hervorgehoben, verstärkt und verdoppelt werden, wie z. B. das Relativpronomen die in den Versen von Annette von Droste (§. 32) oder die Form des Hilfsverbs sind bei Rückert (Des fremden Kindes heiliger Christ):

Es läuft ein fremdes Kind
Am Abend vor Weihnachten
Durch eine Stadt geschwind,
Die Lichter zu betrachten,
Die angezündet sind.

Goethe „Faust, zweiter Theil" (Akt 3) schildert die Wirkung des Reims folgendermaßen. (Helena verlangt von Faust über Art und Weise der gereimten Rede Auskunft.)

Hel. Vielfache Wunder seh' ich, hör ich an,
Erstaunen trifft mich, fragen möcht' ich viel.
Doch wünscht' ich Unterricht, warum die Rede
Des Mann's mir seltsam klang, seltsam und freundlich:
Ein Ton scheint sich dem andern zu bequemen,
Und hat ein Wort zum Ohre sich gesellt,
Ein andres kommt, dem ersten liebzukosen.

Faust. Gefällt dir schon die Sprechart unsrer Völker,
O so gewiß entzückt auch der Gesang,
Befriedigt Ohr und Sinn im tiefsten Grunde.
Doch ist am sichersten, wir üben gleich,
Die Wechselrede lockt es, ruft's hervor.

Hel. So sage denn, wie sprech' ich auch so schön?

Faust. Das ist gar leicht, es muß vom Herzen gehn.
Und wenn die Brust von Sehnsucht überfließt,
Man sieht sich um und fragt —

Hel. Wer mitgenießt.
Faust. Nun schaut der Geist nicht vorwärts, nicht zurück,
Die Gegenwart allein —
Hel. Ist unser Glück.
Faust. Schatz ist sie, Hochgewinn, Besitz und Pfand;
Bestätigung, wer giebt sie?
Hel. Meine Hand! —

Gegensatz der germanischen zur griechisch-römischen (reimlosen) Versform. — Die Poesie vieler Völker, namentlich der Griechen und Römer, ist vorübergegangen, ohne daß der Reim als Bildungsgesetz ihrer Formen aufgestellt worden wäre. Gelegentlich zwar finden sich Reime auch bei ihnen, und zwar (wie es scheint) nicht unwillkürlich, sondern mit Bewußtsein der Schönheit, die darin liegt, aufgenommen. Aber selten und gelegentlich. Zum Gesetz erhoben, als solches dem rhythmischen Schema eingefügt und zur unablässigen Mitwirkung mit dem Wohlklang der Bewegung berufen, tritt der Reim erst bei den Germanen auf. Und hier sofort in den ältesten Denkmälern der Poesie aller germanischen Stämme. Es ist ein Charakter der germanischen Poesie, der sich hierin äußert.

Bei den Völkern der alten Welt ist es lediglich ein musikalisches Gefühl, aus dem die Rhythmen sich gebildet haben. Ihre Verse bauen sich auf dem Gegensatz der arithmetisch gemessenen (langen und kurzen) Silben auf d. i. auf demselben Gegensatz, der in der Musik den Takt schafft. Das, was der Sprache eigen ist, die logischen Accente der Wörter und Sätze, treten in den Versen unabhängig davon auf (§. 52). Bei den Germanen dagegen verbindet sich mit dem musikalisch Geformten (mit der Takteinrichtung) ihrer Verse eine starke logische Kraft: darin liegend, daß die Anhaltepunkte des Gedankens (das sind die Betonungen im Verse) klanglich mit Beziehung aufeinander (einander anklingend) gebildet werden. Es ist nicht bloß der Vers, der im Reime fortschreitet, sondern auch der Gedanke, der in ihm gegliedert, gebunden und gekennzeichnet wird. Am stärksten ist diese Thatsache an derjenigen Form des Reimes erkennbar, mit der die germanische Poesie in der Geschichte begonnen hat: am Stabreim (§. 37 ꝛc.). Der stabreimende Buchstabe bildet das Band der Glieder nach beiden Seiten: ebenso der Klangglieder im Verse, wie der Gedankenglieder im Satze. Aber auch in Versen mit Endreimen ist dasselbe Band und dieselbe Regelung des Gedankenfortschrittes durch den Reim vorhanden, nur in größeren und der Abwechslung fähigeren Verhältnissen.

§. 37. Arten des Reimes.

Nach der Art, wie der Anklang bewirkt wird, giebt es dreierlei Reime:

1. Stabreim oder Alliteration d. i. der Anklang, der durch Uebereinstimmung des Anlautes betonter Silben hervorgebracht wird;

2. Endreim oder (kurzweg) Reim d. i. der Anklang, der durch die Uebereinstimmung des Auslautes gebildet wird, und zwar vom Vokal der letzten betonten Silbe des Wortes an;

3. Vokalreim oder Assonanz d. i. der Anklang, der durch Wiederkehr der vokalischen Laute gebildet wird.

Die drei Reimarten sind Entwicklungsstufen in der Geschichte der germanischen Versform: der Stabreim die älteste; Endreim und Vokalreim seit Otfried's Krist c. 865.

„Stabreim": so genannt, weil der Reim an die Betonungen im Verse, die Stäbe und Stützen des Verses und Gedankens, anknüpft z. B.

Roland, der Riese am Rathhaus zu Bremen (Rückert).

Das Wort „Alliteration" (alliteratio, Anklang an den Buchstaben) ist jüngeren Ursprunges, im 16. Jahrh. von humanistischen Gelehrten eingeführt. — Der Stabreim wurde aus der Poesie der germanischen Stämme verdrängt, als, von der lateinischen Kirchenliederdichtung her, die Endreime sich dem Ohre bemerkbar machten und lebhafter einschmeichelten.

Vokalreim und Endreim traten Jahrhunderte lang nebeneinander als Formen einerlei Art auf. Noch in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts reimte z. B. Dietmar von Aist, dem herrschenden Gebrauch gemäß, folgendermaßen: alleine — heide; liebes — vliegen; bist — ist; walde — gevalle; gelân — man; ougen — vrouwen; liep — niet. Unter 7 Reimen einer Strophe befinden sich 5, die wir Vokalreime, und nur 2, die wir Endreime nennen. Erst gegen Ende jenes Jahrhunderts fing man (besonders auf den Vorgang Heinrich's von Veldeck) an, Vokalreime nicht für Reime zu nehmen. Seitdem verschwand der Vokalreim aus der deutschen Poesie, bis die Dichter der romantischen Schule (Aug. Wilh. und Friedr. Schlegel, Tieck ꝛc. c. 1800) ihn wieder zur Geltung zu bringen suchten.

Als gelegentlicher Schmuck werden Stabreime auch in Endreimpoesien gebildet z. B. bei Uhland in den Versen der Nibelungenstrophe (Graf Eberhard der Rauschebart):

Man lispelt leichte Liedchen —;

Schiller, Braut von Messina (Chor):

Mir gefällt ein lebendiges Leben,
Mir ein ewiges Schwanken und Schwingen und Schweben.

Ebenso gelegentlich auch Endreime in Stabreimpoesien z. B. in der Edda (die Zwerge):

Wo die Lüfte nicht fächeln und die Lichter nicht lächeln;
oder: Sie haben erhorcht, erhascht und ernascht;

der alten Form gemäß z. B. Edda, Völuspâ:

Nâr ok Nâinn, Nîpingr, Dâinn;
oder: Thekkr ok Thorinn, Thrôr, Vitr ok Litr.

§. 38. Arten des Stabreimes.

Nach der Beschaffenheit des Anlautes der betonten Silben giebt es zwei Arten des Stabreimes:

1. den konsonantischen Stabreim, der darin besteht, daß die tonstarken Silben mit demselben Konsonanten beginnen;

2. der vokalische Stabreim, der darin besteht, daß die tonstarken Silben mit einem Vokal (gleichgiltig, mit welchem) beginnen.

Der konsonantische Stabreim. — Man kann drei Stufen desselben unterscheiden: 1. den einfachen z. B. Baum, Borke; Haus, Hof; Gift, Galle; Land, Leute; los, ledig; Kind, Kegel; Mann, Maus; bitter, böse; tichten, trachten; Sammt, Seide; sammt und sonders; zittern, zagen; dick und dünn; niet- und nagelfest; Roß, Reiter, Reisige; Nahrung, Nothdurft; vergeben, vergessen; — 2. den doppelten Stabreim z. B. Freude, Friede, Frommen; frisch, froh, frei; Stock, Stein, Stumpf, Stiel; blendend, blank; Blut, Blei; drehen, drechseln;

dran und drauf; Schutz, Schirm, Schimpf, Schande; Gries, Gram, gräßlich, gräulich; zu Kreuze kriechen; — 3. den vollen oder starken Stabreim z. B. sprechen, springen, spreizen, sprudeln; schlagen, schlottern, schlemmen, schlucken; schmelzen, schmachten, schmücken; schweben, schwingen, schweigen; straks, stramm, Strauch.

Der vokalische Stabreim z. B. Auge, Ohr; immer, ewig; oben, unten; ein und aus; auf und ab; Ein und Alles; Einer für Alle; Alles ist eitel. — Die Uebereinstimmung, welche in dem vokalischen Stabreime stattfindet, müssen wir nicht bloß in dem negativen Umstand finden, daß die reimenden Silben eines Anfangskonsonanten entbehren, sondern in der Kraft und Reinheit des Tones, der dem vokalischen Anfang zu Theil wird. Die Empfindung dieser Art des Stabreimes setzt allerdings eine scharfe, fast harte Aussprache der Anfangsvokale voraus, härter als wir bei der fließenden Art des heutigen Redens gewohnt sind. — In Wörtern wie „Adler, Ahnen" oder „Erde, edel" ist der Stabreim mit Vokalreim (Assonanz) verbunden.

§. 39. Arten des Endreimes.

Nach der Zahl und Beschaffenheit der Silben, welche der Endreim umfaßt, giebt es vier Arten desselben:

1. der männliche Reim, der sich auf Eine Silbe bezieht (der also von Wörtern gebildet wird, bei denen der Ton auf der letzten Silbe liegt);

2. der weibliche Reim, der sich auf zwei Silben bezieht (der also von Wörtern gebildet wird, bei denen der Ton auf der vorletzten Silbe liegt);

3. der gleitende oder überzählige Reim, der sich auf drei oder vier Silben bezieht, und zwar auf so beschaffene, daß die dritt- oder viertletzte Silbe die letzte tonstarke ist;

4. der reiche oder volle Reim, der zwei oder mehrere tonstarke Silben sammt den zu ihnen gehörigen schwachen umfaßt. Der kürzeste Reim dieser Art ist dreisilbig; er kann aber fünf, vielleicht sechs Silben umfassen.

1. Der männliche Reim (auch „stumpf" genannt): Saus, Braus; Band, Gewand; Lug, Trug; weilt, übereilt; belauscht, vertauscht ꝛc.

2. Der weibliche Reim (auch „klingend" genannt): sausen, brausen; Landung, Gewandung; lügen, trügen; Verluste, bewußte ꝛc. — Eine Abart des weiblichen Reimes wird der schwebende genannt d. h. ein Reim, von zwei Silben gebildet, deren erste die Tonstärke, deren zweite aber einen volleren Klang als den der gewöhnlichen Biegungs- und Bildungssilben enthält z. B. Lehrstand, Wehrstand; ehrlos, wehrlos; sinnvoll, gewinnvoll; Wahrheit, Klarheit ꝛc. Eine häufige Art, wie diese Reime gebildet werden, ist, daß zwei Wörter zu ihnen verwandt werden z. B. trägt er, erwägt er; erdacht sein, gemacht sein ꝛc.

3. Der gleitende oder überzählige Reim: erledigen, beschädigen; streifende, schleifende; verderblicher, sterblicher; Reinigerin, Peinigerin ꝛc.

4. Der reiche oder volle Reim: Quälerei, Wählerei; Ueberschwänglichkeit, Vergänglichkeit ꝛc. Die häufigste Art, wie diese Reime gebildet werden, ist mittels mehrerer Wörter z. B. Orte hat, Worte hat; ich breche dich, steche dich; Gedanke hin und her, schwanke hin und her. —

Reime sollen „rein" sein d. h. der Klang der reimenden Wörter von dem Vokal der letzten betonten Silbe an soll nicht bloß ähnlich, sondern wirklich übereinstimmend sein. Auf die Orthographie der Wörter kommt es dabei nicht immer

an. Reine Reime sind z. B. Seele, Fehle; roth, todt; Stadt, matt; Lenze, Kränze: weil die verschiedenen Buchstaben doch gleich ausgesprochen werden. Unrein aber sind z. B. 1. der Konsonanten wegen: verödet, getödtet; Reiter, Kleider; Reiche, Zweige; sprießen, Wiesen; 2. der Vokale wegen: röthet, betet; Retter, Götter; Bahn, kann; fühlen, Willen; Freund, Feind; 3. der Konsonanten und Vokale wegen: Füßen, Riesen; beflissen, erwiesen; Schaden, hatten; bewegen, brechen.

Goethe hat in Bezug auf das Gesetz der reinen Reime folgenden Spruch gedichtet:

Ein reiner Reim wird wohl begehrt; Die edelste von allen Gaben,
Doch den Gedanken rein zu haben, Das ist mir alle Reime werth.

Identische Reime heißen Reime, die nicht bloß einen Anklang geben, sondern das ganze Wort wiederholen. Sie sollen ohne einen besonderen Umstand, in dem ihre Rechtfertigung liegt, nicht vorkommen. z. B. Schiller, Ritter Toggenburg:

Ritter, treue Schwesterliebe Fordert keine andre Liebe,
Widmet euch dies Herz; Denn es macht mir Schmerz.

§. 40. Arten des Vokalreims.

Der Zahl und Art der Silben nach, deren Vokale übereinstimmen, giebt es vier Arten von Vokalreimen, die ebenso wie die Endreime unterschieden werden: 1. der männliche, 2. der weibliche, 3. der gleitende oder überzählige, 4. der volle oder reiche Vokalreim.

1. Männlich: kam, brach; schien, blieb; Lohn, groß; Haus, Strauch.

2. Weiblich: eitel, Eifer; kommen, Brocken; rauben, straucheln; Schulter, Kuppe. Schwebende: Anwalt, Anstand, Handgruß, Halstuch; Irrlicht, windig, blindlings; Schlachtruf, Sangbuch; Lustort, kunstvoll.

3. Gleitende oder überzählige: verlangende, gefallene; gebundene, umschlungene; verbrecherisch, Aergerniß.

4. Reiche oder volle: Tausenderlei, Haushälterei; unermeßlich, unbeständig; Allgewalt, kampfentbrannt.

§. 41. Verwendung der Reime.

Die Verwendung der verschiedenen Reimarten in den Versen findet in folgender Weise statt:

1. der Stabreim wird innerhalb eines Verses zur Unterstützung der Tonstärken verwandt;

2. der Endreim am Schluß der Verse zur Abgrenzung und Verbindung derselben, seltener innerhalb des Verses;

3. der Vokalreim kommt wenig, meistens als Abwechselung mit Endreimen, in Gebrauch.

1. Der Stabreim.

Er kommt vorherrschend in Versen von vier Tonstärken vor (§. 45) und wirkt als Klangmittel, die rhythmische Gliederung zu bezeichnen und zu unterstützen. Die Art, wie dies geschieht, ist verschieden. Hauptsächlich insofern verschieden, als ein oder zwei Stabreimlaute zur Verwendung kommen.

a. Wenn Ein Stabreimlaut im Verse angewandt wird, so kommt er entweder zweimal vor z. B. Sprichwort:

Frisch gewagt ist halb gewonnen —

oder dreimal z. B. Rückert:

Roland der Riese am Rathhaus zu Bremen

oder viermal z. B.:

Lehnet an langer Lanze und lacht.

b. Wenn zwei Stabreimlaute angewandt werden, so ist die Stellung entweder abwechselnd (nach dem Schema a b a b) z. B. Edda, Ursprung der Dichtkunst:

Redelustig durchreist er die Lande;
Daß keinerlei Frage Kunde ihm fehlte —

oder umschließend (a b b a) z. B. Edda, Freyer und Gerda:

Das fliegend läuft durch die lodernde Flamme;
Dir geb ich das Schwert, du schwing es um Gerda.

2. Der Endreim.

Er hat die reichste Verwendung, sowohl in Betreff der Verhältnisse, die den Reimklängen untereinander, wie auch in Betreff der Verhältnisse, die ihnen zu den Rhythmen gegeben werden.

Wenn der Endreim, wie es der allgemeinen Regel nach geschieht, an die Versenden tritt, so ist er gleichzeitig von doppelter Wirkung: einerseits trennt er die Verse voneinander (der erklingende Reim macht das Ende des Verses bemerkbar), andrerseits verbindet er die Verse miteinander (die Verse, deren Schluß aneinander anklingt, sind durch diesen Klang aufeinandergewiesen, geschlossen).

Die Stellungen, die den Endreimen gegeben werden, sind vorherrschend folgende drei:

a. die paarweise Stellung (a a b b ꝛc.) z. B. Rückert, Spruch:

Thu, was Jeder loben müßte, / Thu es, daß es Niemand weiß,
Wenn die ganze Welt es wüßte; / Und gedoppelt ist sein Preis.

b. die abwechselnde oder gekreuzte Stellung (a b a b) z. B. Goethe, Spruch:

Mann mit zugeknöpften Taschen, / Hand wird nur von Hand gewaschen;
Dir thut Niemand was zu Lieb! / Wenn du nehmen willst, so gieb!

c. umschließende und eingeschlossene Stellung (a b b a) z. B. Lessing, Epigramm:

Wie heißt das schlimmste Thier mit Namen?
So fragt ein König einen weisen Mann.
Der Weise sprach: von wilden heißt's „Tyrann"
Und „Schmeichler" heißt es von den zahmen.

Größere Kraft empfangen die Reime, wenn der Anklang nicht einmal, sondern zwei- oder dreimal gegeben wird (Sonett, Terzine ꝛc.).

Schlagreime heißen Reime, die in unmittelbarer Folge mehr als zweimal hintereinander erklingen z. B. alter Spruch:

Halte dich rein, / Laß Andere sein,
Sei gern allein, / Getreu es mein'!

Es gilt nicht für nothwendig, daß in einem gereimten Dichtwerk alle Verse reimen. Gereimte und reimlose Verse treten in verschiedener Weise nebeneinander z. B. in regelmäßiger Abwechselung Chamisso, Schloß Boncourt:

Ich träum' als Kind mich zurücke
Und schüttle mein greises Haupt;
Wie sucht ihr mich heim, ihr Bilder,
Die lang' ich vergessen geglaubt?

Hoch ragt aus schatt'gen Gehegen
Ein schimmerndes Schloß hervor,
Ich kenne die Thürme, die Zinnen,
Die steinerne Brücke, das Thor ꝛc.

Ebenso: Goethe, Schäfers Klagelied; Heine, die Ilse ꝛc.

Reime, die nicht am Schluß der Verse, sondern in verschiedener Weise innerhalb der Verse Stellung finden, wirken je nachdem, zuweilen als Unterstützung der Stimmung oder Stärkung der Vorstellung, die mit dem Gedanken gegeben ist, zuweilen als Spielerei, mehr und weniger müßig. Hauptarten der Stellungen, in denen sie vorkommen, sind folgende vier: a. Anfangsreime (Reime, welche die Anfänge aufeinanderfolgender Verse verbinden) z. B. Rückert, Verwandlungen des Abu Seid:

Sei huldig, wenn du einen Gast hast,
Geduldig, wenn du eine Last hast;

Sei rastig nie, auch wo du Rast hast
Und hastig nie, auch wo du Hast hast.

b. Schlagreime (im Verse unmittelbar folgende) z. B. Goethe, Egmont:

Freudvoll und leidvoll
Gedankenvoll sein,

Hangen und Bangen
In schwebender Pein ꝛc.

c. Binnenreime (Reime, die in zusammengesetzten Versen die inneren Schlüsse von Versgliedern verbinden) z. B. in Versen der Nibelungenstrophe Uhland, Graf Eberhard der Rauschebart:

Hab Dank, du tapferer Degen, und reit mit mir nach Haus,
Daß wir uns gütlich pflegen nach diesem harten Strauß.

d. Kettenreime (den Versschluß mit dem Inneren des folgenden Verses verbindend) z. B. Fried. Schlegel, der Wasserfall:

Wenn langsam Welle sich an Welle schließet
Im breiten Bette fließet still das Leben
Wird jeder Wunsch verschweben in den einen:
Nichts soll des Daseins reinen Fluß dir stören.

Charakter der Endreimarten. — Der männliche Reim hat einen harten, abschließenden Klang. Allein wird er in Dichtungen angewandt, die etwas Starkes, Kerniges darstellen z. B. Uhland, Siegfrieds Schwert:

Jung Siegfried war ein stolzer Knab,
Ging von des Vaters Burg herab.
Wollt rasten nicht in Vaters Haus,
Wollt wandern in die Welt hinaus,

Begegnet' ihm manch Ritter werth
Mit scharfem Schild und breitem Schwert.
Siegfried nur einen Stecken trug,
Das war ihm bitter und leid genug ꝛc.

Der weibliche Reim hat eine sanftere, weich hingebende und schwach austönende Art. Allein, wird er der Regel nach besonders in Dichtungsformen angewandt, deren Charakter überwiegend in Ausglättung der Form liegt z. B. im Sonett, in der Terzine (§. 62 und 112). — Größeren Dichtungen entspricht am meisten, um der Ausgleichung der entgegenstehenden Wirkungen willen, der Wechsel von männlichen und weiblichen Reimen. — Mit dem Klang gleitender Reime ist etwas besonders Lebendiges und Erregtes verbunden. Sie werden von guten Dichtern nur ausnahmsweise angewandt, nur wenn Gedanken

ausgezeichneter Art und gewissermaßen außergewöhnlichen Ursprunges vorgetragen werden z. B. Goethe, Faust (Chor der Engel):

Christ ist erstanden! / Christ ist erstanden!
Freude dem Sterblichen, / Selig der Liebende,
Den die verderblichen / Der die betrübende,
Schleichenden, erblichen / Heilsam und übende
Mängel umwanden! / Prüfung bestanden!

Volle oder reiche Reime kommen nur selten vor, besonders in kleineren Gattungen lyrischer Poesie, in denen einerseits Eintönigkeit der Stimmung, andrerseits Zwang einer engen Kunstform herrschen (Ghasel §. 113).

3. Der Vokalreim.

Er hat den beschränktesten Gebrauch und ist von geringer Wirkung. Zuweilen kommt er als Abwechselung mit dem Endreim vor z. B. Eichendorff, Mondnacht:

Es war, als hätt' der Himmel / Es rauschten leis' die Wälder,
Die Erde still geküßt, / So sternklar war die Nacht.
Daß sie im Blüthenschimmer / Und meine Seele spannte
Von ihm nur träumen müßt. / Weit ihre Flügel aus,
Die Luft ging durch die Felder, / Flog durch die stillen Lande,
Die Aehren wogten sacht, / Als flöge sie nach Haus.

Nachahmer der romanischen (namentlich spanischer) Formen haben den Vokalreim in zehn-, zwanzigmaliger und häufigerer Wiederholung angewandt, z. B. Fried. Schlegel, Roland (Reim durch die Vokale u und o in jeder 2. Zeile):

Wieder kommen sie zu schlagen / Froh des heil'gen Märterthumes,
Bei der hohen Tala Burgthor, / Stürzten in den Tod sie muthvoll;
Dort wo an Sanktonas Mauern / Doch unzählige der Heiden
Die Caranta schlängelt kunstlos. / Färbten noch zuvor den Grund roth.
Wo den seinen frommen Kriegern / Agolante nächtlich fliehet
Wieder gleiches Wunder schuf Gott: / Da von Karl ihn trennt der Fluß noch.
Welcher Lanze nächtlich grünet, / Doch kaum glüht des Morgens Purpur,
Solche soll'n im Himmels Lustort / Als schon Karol seiner Spur folgt.
Morgen heil'ge Sterne schauen, / Bugiens König und Algarbens
Rein gebadet in dem Blutstrom. / Zittern vor dem Helden muthlos ꝛc.

Die Form ist ohne Anklang im deutschen Volksgeschmack geblieben.

III. Rhythmus- und Reimsteigerung.

§. 42. Klangsymbolik (Onomatopöie).

Durch Verbindung der Mittel, welche Rhythmus und Reim gewähren, wird der poetischen Sprache zuweilen eine gesteigerte musikalische Art gegeben; und zwar insofern, als in der Bewegung des Rhythmus und in dem Zusammenstimmen der Reime zugleich ein Anklang nach außen, nämlich an den Rhythmus und den Klang des dargestellten Gegenstandes, bewirkt wird.

„Onomatopöie": aus dem griech. *ὀνοματοποιία*, Namenmachung, Wortklangerfindung. — Die Sprache wirkt symbolisch. Sie wird (wie man sich aus-

drückt) zu einer „Bilderschrift für's Ohr". Man glaubt, nicht bloß das Wort zu hören, sondern zugleich einem hörbaren Eindruck von dem Gegenstand zu empfangen, den es bedeutet. Auch wer das Wort nicht kennt, empfängt einen Eindruck von dem, was es bedeutet. — Alle Arten des Reimes, namentlich auch Stabreim und Vokalreim, wirken in diesen Klangformen zusammen.

Klangnachahmung ist in allen Sprachen von Urzeit her eine Bildnerin vieler Wörter gewesen; im deutschen z. B. sausen, brausen, klirren, zirpen, zischen, huschen, plätschern, rattern, donnern, schmettern; brüllen, quacken, grunzen, blöcken; rietz, ratz; piff, paff; platsch; huhu; hussah, halloh ꝛc.

§. 43. Arten der Klangnachahmung.

Zwei Arten der Klangnachahmungen giebt es:

1. die rein musikalische, welche Wortformen aufstellt, denen logischer Inhalt (Begriff, Gedanke) nicht einwohnt;

2. die musikalisch geistige, welche die gangbaren Wörter der Sprache durch Rhythmus und Reim zum Zweck der Klangnachahmung einrichtet.

Je eine dieser Arten tritt entweder einzeln oder beide miteinander verbunden auf.

1. Rein musikalisch z. B. Goethe, Zigeunerlied (Nachahmung des Wolfgeheuls):

Wille wau wau wau
Wille wo wo wo,
Wito hu!

Schiller, in „Wallensteins Lager" der Kapuziner (Nachahmung der lauten Tanzlustbarkeit):

Heisa, Juchheia! Dideldumdei!

Uhland, der weiße Hirsch (Nachahmung des Jagdlärms):

Huschhusch! piff paff! Trara!

Jul. Wolff, Rattenfänger von Hameln (V, der Vogelsteller): „der Fink ließ sich nicht irren" —

Schlug den großen Doppelschlag: Parerlalala zischkutschia!
Finkferlingfinkfink zißspeuzia! Hoizia! Fritz, Fritz, Fritz rüdidia.

2. Musikalisch geistig z. B. Voß, Odysseeübersetzung 11, 598 (Nachahmung des Klanges, mit dem ein Stein über Felsen hinabrollt):

Hurtig mit Donnergepolter entrollte der tückische Marmor.
[*Αὖτις ἔπειτα πέδονδε κυλίνδετο λᾶας ἀναίδης.*]

Voß, Ovidübersetzung, Metamorphosen 6, 376 (Nachahmung des Froschgesanges):

Ob sie die Fluth auch bedeckt, auch bedeckt, noch schimpfen sie kecklich.
[Quamvis sint sub aqua, sub aqua maledicere tentant.]

Klopstock, Frühlingsfeier (Nachahmung des Tones, der mit strömendem Regen verbunden ist):

Ach, schon rauscht, schon rauscht
Himmel und Erd von gnädigem Regen.

Goethe, Todtentanz (Nachahmung des Klanges von zusammenschlagenden Knochen):

Nun hebt ſich der Schenkel, nun wackelt das Bein,
Geberden da giebt es vertrackte,
Dann klippert's und klappert's mitunter hinein,
Als ſchlüg' man die Hölzlein zum Takte.

Schiller, Gang nach dem Eiſenhammer (Nachahmung des Lärmes im Eiſenhammerwerk):

Die Werke klappern Nacht und Tag,
Im Takte pocht der Hammer Schlag.

Schiller, Taucher (Nachahmung des Geräuſches ſinkender und ſteigender Strudel):

Und hohler und hohler hört man's heulen.

Heine, Abenddämmerung (Nachahmung der Muſik am Meeresgeſtade):

Und die weißen weiten Wellen,
Von der Fluth gedrängt,
Schäumten und rauſchten näher und näher:
Ein ſeltſam Geräuſch, ein Flüſtern und Pfeifen,
Ein Lächeln und Murmeln, Seufzen und Sauſen,
Dazwiſchen ein wiegenliedheimliches Singen.

3. Verbindung der rein muſikaliſchen und der muſikaliſch-geiſtigen Klangnachahmung z. B. Bürger, der wilde Jäger:

Laut klifft und klafft es, frei vom Koppel
Durch Korn und Dorn, durch Heid und Stoppel.
Riſchraſch quer über'n Kreuzweg ging's
Mit Horridoh und Huſſaſa.

Bürger, Lenore:

Und hurre, hurre, hopp hopp hopp!
Ging's fort in ſauſendem Galopp.

Fritz Reuter, Läuſchen:

Un rumpel di pumpel di paff,
So raſtert dat Fuhrwark di Strat nu heraf!

Scheffel, Lied fahrender Schüler (Nachahmung des Geſchreies Sturmlaufender):

Ho, ho, heiadihoh! Alſâs alſô, alſâs alſô!
Avoy, avoy, alez, avanz! Ho, ho, heiadihoh, ho, ho, ho!

IV. National deutſche Vers- und Strophenformen.

§. 44. Allgemeine Art des Versbaues.

In den Geſetzen der national deutſchen Versformen können Beſtimmungen dreifacher Art, entweder einzeln oder in Verbindung miteinander, auftreten:

1. Beſtimmungen über die Zahl der Tonſtärken im Verſe,
2. über Art und Folge der Reime,
3. über den Satzbau im Verſe.

Mit den römisch-griechischen Versen verglichen, haben die volksthümlich deutschen Formen einerseits mehr Freiheit, andrerseits mehr Gebundenheit. 1. Mehr „Freiheit". Denn nur die Tonstärken im Verse werden gezählt; Zahl und Stellung der tonschwachen Silben sind dem Geschmack des Dichters anheimgegeben. 2. Mehr „Gebundenheit". Denn einerseits ist der Reim, der den Griechen und Römern unbekannt war, bei den Deutschen eine gesetzlich geregelte und in den Rhythmus eingefügte Form, und andrerseits werden Satzbau und Versbau in engerer Zusammenhörigkeit gebildet.

„Zahl und Stellung der tonschwachen Silben sind dem Geschmack des Dichters anheimgegeben." Folgendes Beispiel zeigt das Maß dieser Freiheit. Verse mit zwei Tonstärken wechseln zwischen 2, 3 bis 6 und 7 Silben. Schiller, Handschuh:

Ein Löwe tritt	4 Silben
Und sieht sich stumm	4 „
Ringsum	2 „
Mit langem Gähnen	5 „
Und schüttelt die Mähnen	6 „
Und der König winkt wieder	7 „
Da öffnet sich behend	6 „

Der Geschmack des Dichters zeigt sich in der Art, wie von dieser Freiheit Gebrauch gemacht wird. 1. Regelmäßigkeit im Wechsel giebt der Sprache Ebenmaß und Ruhe im Fluß. So z. B. in Schiller's „Handschuh", dem Charakter ihres Inhaltes gemäß, die Verse der Einleitung:

Vor seinem Löwengarten	∪ – ∪ – ∪ – ∪
Das Kampfspiel zu erwarten	∪ – ∪ – ∪ – ∪
Saß König Franz.	∪ – ∪ –

2. Anhäufung der schwachen Silben giebt der Sprache Lebendigkeit und Leidenschaft. So ändert Schiller im obigen Gedicht den Rhythmus mit dem Eintritt mehr erregender und spannender Erwähnungen:

Und um ihn die Großen der Krone,	∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪
Und rings auf hohem Balkone	∪ – ∪ – ∪ ∪ – ∪
Die Damen in schönem Kranz.	∪ – ∪ ∪ – ∪ –
Und der König winkt wieder	∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪
Da öffnet sich behend ꝛc.	∪ – ∪ ∪ ∪ –

In diesem letzten Verse stehen sogar drei tonschwache Silben zwischen zwei Stärken. Die Stimme muß mehr eilen, um den nächsten Anhaltepunkt zu erreichen. Die Bewegung der Stimme nimmt den Charakter dessen an, was die Worte „da öffnet sich behend" bedeuten. Derselbe seltene Fall, daß drei Tonschwächen ohne Unterbrechung im Verse nebeneinander stehen, findet sich z. B. auch in Goethe's „Erlkönig" bei dem Verse, der den Willen des Erlkönigs in leidenschaftlichster Steigerung vorträgt:

Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt! ∪ – ∪ ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ –

3. Gänzliche Auslassung tonschwacher Silben, (in Folge davon) un-

mittelbares Zusammentreten zweier Tonstärken, giebt der Rede den schwersten Nachdruck. So der oben angeführte Vers bei Schiller:

Ringsum (– –)

Aehnlich in Klopstock's „Frühlingsfeier" der zweisilbige Vers „Denn du":

Mit tiefer Ehrfurcht schau ich die Schöpfung an ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –
Denn du – –
Namenloser, du – ⏑ – ⏑ –
Schufest sie! – ⏑ –

(Der Vers „Denn du" ist nicht etwa als einstäbiger [⏑ –] zu lesen. Die Betonung, die auf jede Silbe, namentlich auch auf das Wort „denn" zu legen ist, erhöht die Spannung demjenigen Gedanken entgegen, der nun als Grund für das Gesagte angeführt werden wird.)

§. 45. Stabreimformen.

Zwei den Liedern der Edda entlehnte Formen der Stabreimpoesie sind hervorzuheben:

1. die epische Stabreimstrophe, aus vier Versen bestehend, jeder Vers mit vier Stäben (Tonstärken) und einer Satzgliederung zwischen dem zweiten und dritten Stab;

2. die lyrische Stabreimstrophe, gleichfalls vierversig, aber die Verse mit abwechselnd vier und drei Stäben; die vierstäbigen Verse sind (wie in der epischen Strophe) in der Mitte getheilt; die dreistäbigen ungetheilt.

Zahl und Folge der Reime in den einzelnen Versen treten frei nach einer der §. 41 angegebenen Formeln ein.

Beide Strophen sind denkbar strengste Gesetze für die Darstellung der Gedanken in Rhythmus und Reim.

1. Namentlich die epische Strophe (so genannt wegen der vorherrschenden Anwendung in epischen Dichtungen) zeichnet sich durch Ebenmaß in den kleinsten und größten Gliedern aus. Sie besteht aus vier Versen: wie jeder Vers aus vier Stäben. Und Verse und Stäbe verbinden sich nach der Theilungszahl zwei zu gleichen Gliedern. Unter den vier Stäben des Verses bilden je zwei eine Vershälfte (der Satz im Verse ist danach gegliedert); und unter den vier Versen in der Strophe bilden je zwei eine Strophenhälfte (die Sätze in der Strophe sind danach begrenzt). Die vierzeilige Strophe ist in Folge dieser Sprach- und Rhythmenordnung viermal halbirbar: 1. in zwei Halbstrophen; 2. jede Halbstrophe in zwei Verse; 3. jeder Vers in zwei Vershälften; 4. jede Vershälfte in zwei Stäbe. — Abweichungen von dem strengen Gesetz kommen vor. Fast aber kann man sie nur scheinbare nennen. Zuweilen, je nach dem Umfange des Gedankens, gehen Halbstrophen für ganze; oder durch Hinzufügung von zwei Versen werden Strophen aus sechs Versen gebildet, z. B. Edda, Lied von Thrym:

Vom Schlafe sich hebend, wie schrak er auf!
Denn seinen Hammer, wer hat ihn entwendet?
Schüttelnd das Haupt, daß der Bart sich schwang,
Sucht' er umher — umsonst sein Mühen.

Und zu Loki in Angst rief Thorr:
„Höre nun, Loki, höre mein Wort!

Noch weiß es nicht Einer, nicht oben noch unten:
Der Hammer ist fort! wer hat ihn genommen?

Schnell gingen sie Beide zu Freyja's Glanzhaus,
Sie traten vor Freyja, und Thorr sprach zur Göttin:
„Dein Federhemd, Freyja, leih uns zum Flug,
Ob wir den Hammer wieder gewinnen."

„Und wär' es von Silber, du solltest es haben;
Und wär' es von Golde, ich würd' es dir geben."

Schnell flog im Federhemd Loki,
Es rauschten die Lüfte von Loki's Flug.
Schon war er dahin von der Götter Gehege,
Schon kam er daher zu der Thursen Gehöft.

Da saß vor der Halle auf herrschendem Hügel,
Auf weitem Felde saß Thrym, der Fürst;
Goldene Bänder gab er den Hunden,
Den strahlenden Rossen strich er die Mähnen ꝛc.

Ebenso Jul. Wolff, der Rattenfänger von Hameln (V, Vogelsteller):

Vom Berg unter Buchen rauschte ein Born,
Hochgehalten von Manchem als Heilquell;
Wenige wußten des Wassers Kräfte,
Träume trug's in die Seele des Trinkers ꝛc.

2. Die lyrische Stabreimstrophe hat einerseits mehr Freiheit (der zweite und vierte Vers, die nur drei Stäbe enthalten, sind dem Gesetze der Satzgliederung nicht unterworfen), andrerseits aber mehr Beschränkung (das Gesetz der satzlichen Gegenüberstellung der Halbstrophe ist um so strenger). Die Wirkung dieser Strophe steht der Wirkung eines Distichons im griechischen Epigramme nahe, z. B. Edda, Odin's Sprüche (Von der Gastfreundschaft):

Dem Gebenden Heil! der Gast ist gekommen,
Du sag ihm den Sitz im Saale!
Nicht warten darf, der, weithin wandernd,
Sein Glück versuchen soll.

(Jugend und Alter):

Als ich jung war, ging ich einsam:
Da ward ich irr der Wege.
Jetzt fühl' ich mich reich, ich fand den Andern!
Zur Lust ist dem Manne der Mann.

(Von der Wirthschaft):

Früh auf vom Lager! schnell aus zum Hofe!
Ob rüsten oder rasten die Knechte?
Wie Vieles versäumt, wer die Frühe verträumt —
Früh Beginn ist halb Gewinn.

Die wenigen Stabreimverse, die aus alter Zeit auf deutschem Boden erhalten sind, schließen sich den Gesetzen der Eddalieder nicht immer an. Namentlich sind Stabreimverse ohne strophische Gliederung gebildet. Werden Verse dieser Art erneuert, so müssen als Hauptgesetze beachtet werden: 1. das Zusammengehen des Satzbaues mit dem Verse; 2. die Trennung des Verses zwischen

dem zweiten und dritten Stabe. Ohne dieses Aufbauen der Gedanken in und mit den Formen der Verse wird der Grundzug der germanischen Naturpoesie zerstört, namentlich auch die Kraft des Stabreimes im Verse aufgehoben. So z. B. Jordan, Nibelunge:

Gelockt und gelenkt vom Odem der Linde,
Die das gipfelnde Jahr mit gelblichen Blüthen
Voll süßen Duftes bis oben bedeckt hat,
Kommen die Bienen aus hohlen Bäumen
Und beginnen ihr Tagwerk. Etliche taumeln,
Allzu eifrig und ohne Vorsicht
Vom Nektar naschend, benetzt und belastet
Von den blüthengetragenen blitzenden Tropfen
Des Thaus, in die Tiefe, und manche zum Tode
Durch die rothgefleckten raschen Forellen.
Eine andere aber vermeidet dies Unheil,
Denn fallend erfaßt sie mit klammernden Füßchen
Den schwankenden Stengel der Sternenblume,
Die das nickende Haupt im Hauche der Frühe
Zum Bache gebückt hat, als böte sie Grüße
Dem Vergißmeinnicht unten ꝛc.

In den Poesien der nordgermanischen Stämme läßt sich eine stufenweise Fortentwicklung der Stabreimverse beobachten. In der älteren Zeit liegt das erste und oberste Gesetz in dem Parallelismus zwischen Versbau und Satzbau. Was die Stabreime betrifft, so werden diese, theils sehr frei, theils nur nebensächlich behandelt. Die mindeste Zahl der Reimklänge (zwei im Verse) genügt sehr oft. In freier Abwechselung stehen Verse, die den Reimlaut einmal, neben Versen, die ihn zwei- oder dreimal wiederholen; Verse, die Einen, neben Versen, die zwei Reimlaute annehmen; Verse ferner, welche die Reime enger und die sie entfernter stellen, die sie mehr nach vorne oder gegen das Ende bringen. Dagegen unverletzlich ist das Gesetz des ebenmäßigen Zusammenganges der Sätze und Satzglieder mit den Versen und Versgliedern. Von jener Freiheit der Reimbildung weiß aber die spätere Skaldenpoesie der nordgermanischen Stämme nichts. Je mehr, nach dem Eintritt des Christenthums, Sinn und Gefühl des Naturglaubens erloschen, desto mehr verknorpelte die früher bewegliche Form zu einer engen Regel bloß für die Zahl der Stäbe und die Folge der Reime, zu jener, die Rückert nachgeahmt hat:

Roland, der Ries' am Rathhaus Bremen,
Steht er im Standbild, standhaft und wacht ꝛc.

Hiemit trat allerdings ein Geklapper, ein einförmiges Getöne in die Sprache, das dem fortschreitenden Gedanken nicht lange als wohlthätige Mitgabe gelten konnte.

§. 46. Altdeutsche Reimpaare.

Altdeutsche Reimpaare sind Verse mit je vier Tonstärken, paarweise mit Endreimen versehen, männlichen oder weiblichen. In neuerer Zeit sind sie in zweifacher Weise zur Verwendung gekommen:

1. so daß je zwei Verse, eine Strophe bildend, im Satzbau abschließen; alsdann vorherrschend mit männlichen Reimen;

2. so daß die Satzbildung, unabhängig vom einzelnen Reimpaar, sich

verengert und erweitert, alsdann mit männlichen und weiblichen Reimen in beliebiger Folge.

Die Reimpaare sind im neunten Jahrhundert aus den Stabreimversen entstanden. Hier wie dort machen vier Tonstärken den Vers aus. Die Gliederung in zwei Vershälften, die im Stabreimverse Regel ist, ergiebt sich auch für den Vers der Reimpaare gewöhnlich von selbst: aus der nothwendigen Einfachheit des Satzbaues. Der Unterschied besteht nur darin, daß einerseits der Stabreim fortgefallen, andrerseits je zwei nebeneinanderstehende Verse, die im Stabreim logisch verbunden waren, hier auch klanglich durch den Endreim ein Ganzes bilden.

Als Regel für die rhythmische Bewegung im Verse hält man in neueren Poesien gewöhnlich fest, daß auch Zahl und Stellung der Tonschwächen nicht ganz willkürlich seien. Man sieht darauf, 1. daß jede Tonstärke mindestens von Einer schwachen Silbe eingeleitet sei, und 2. daß mehr als zwei Tonschwächen für gewöhnlich nicht zusammengestellt werden.

1. Reimpaare mit strophischem Abschluß und männlichen Reimen: eine Form, besonders für kräftige Gedankengänge geeignet, aber der Härte wegen nur in kleineren Dichtungen verwendbar, z. B. Uhland, die Rache:

Der Knecht hat erstochen den edlen Herrn,
Der Knecht wär selber ein Ritter gern.

Er hat ihn erstochen im dunkeln Hain
Und den Leib versenket im tiefen Rhein.

Hat angeleget die Rüstung blank,
Auf des Herren Roß sich geschwungen frank.

Und als er sprengen will über die Brück,
Da stutzet das Roß und bäumt sich zurück.

Und als er die güldnen Sporen ihm gab,
Da schleudert's ihn wild in den Strom hinab.

Mit Arm, mit Fuß er rudert und ringt,
Der schwere Panzer ihn niederzwingt.

Ebenso: Herder, der Wassermann; Uhland, Siegfrieds Schwert, der weiße Hirsch, der Wirthin Töchterlein; Chamisso, der Sohn der Wittwe; Heine, Belsatzar; Lepel, Kaiser Heinrich II.

2. Reimpaare ohne strophische Gliederung und mit Freiheit in Bezug auf männliche und weibliche Reime waren die im Mittelalter herrschende Form der sog. höfischen Poesie. Sie wurde die Grundlage der späteren Knittelverse, deren Charakter auch von den heutigen Nachbildnern noch ziemlich unverändert beibehalten wird. Hauptabsicht derselben war: die Reime an den Versenden grell hervortreten zu lassen. Durch jedes Mittel, wie gewaltsam es sei, wurde dahin gewirkt, besonders durch verschobene Wortstellung und sinnwidriges Abreißen der Verse. Die Vierzahl der Tonstärken wird nicht regelmäßig inne gehalten, geschweige denn Zahl und Folge der Tonschwächen. Der Wohlklang, den die Sprache bieten sollte, lag lediglich im Zusammenklappen des Reimes. So Rückert, Nal und Damajanti.

Es war ein Fürst mit Ruhm bekannt, Tapferkeit, Schönheit und Jugend;
Nala, der Sohn Wiraſm's genannt, Der ragt in der Menschenfürsten Mitte
Begabt mit jeglicher Tugend, Nach des Götterkönigs Sitte,

Ueberstrahlend das ganze Land, wie die Sonn' im Glanze.
Es mocht in allen irdischen Reichen Kein Fürst dem Helden sich vergleichen,
Der da waltet in Nischada-Land,
Weise von Sinn und stark von Hand ꝛc.

Aehnlich: Immermann, Tristan und Isolde.

Zuweilen findet sich eine geschmackvollere Ausbildung derselben Form, geschmackvoller dadurch, daß die Sprache mehr den harmonischen Zusammenbau zwischen Form und Inhalt, die Verse mehr die harmonische Zusammenwirkung der starken und schwachen Silben anstreben. Dabei aber lassen die Dichter sich gewöhnlich angelegen sein, den Charakter des Alten, namentlich des durch Hans Sachs festgestellten Tones, durch Ausgleichung mit dem heutigen Geschmack nicht zu verlieren, z. B. Goethe, Hans Sachsens poetische Sendung.

In seiner Werkstatt Sonntags früh
Steht unser theurer Meister hie,
Sein schmutzig Schurzfell abgelegt
Einen heitern Feierwamms er trägt,
Läßt Pechdraht, Hammer und Kneipe rasten,
Die Ahl steckt in dem Arbeitskasten;
Er ruht nun auch am sieb'nten Tag
Von manchem Zug und manchem Schlag.
Wie er die Frühlingssonne spürt,
Die Ruh ihm neue Arbeit gebiert.
Er fühlt, daß er eine kleine Welt
In seinem Gehirne brütend hält,
Daß sie fängt an zu wirken und zu leben,
Daß er sie gern möcht' von sich geben ꝛc.

Ebenso: Goethe, Legende; Rückert, Parabel; Uhland, schwäbische Kunde.

Eine Freiheit in diesem Charakter der Versbildung, welche neuere Dichter sich mehrfach nehmen, besteht darin, daß die paarweise Stellung der Reime zwar gewöhnlich, aber nicht regelmäßig befolgt wird. Sie wechselt besonders häufig mit der gekreuzten Stellung. So vielfach in Kinkel „Otto der Schütz".

Reimpaare im Allgemeinen, mit irgend einer Zahl der Tonstärken im Verse, sind die beliebteste Form der germanisch volksthümlichen Spruchpoesie z. B. Sprichwörter (mit zwei Tonstärken):

Junges Blut, Frischer Muth. — Morgenstund Hat Gold im Mund. — Menschen und Wind Aendern geschwind.

(mit drei Tonstärken):

Lust und Liebe zum Dinge Macht alle Arbeit geringe.
Wenn die Lügner schwören, Wollen sie dich bethören.

(mit vier Tonstärken) Goethe, Sprichwörtlich:

Mit einem Herren steht es gut, Der was er befohlen selber thut.
Glaube nur, du hast viel gethan, Wenn dir Geduld gewöhnest an.

§. 47. Die Nibelungenstrophe des Mittelalters.

Die Nibelungenstrophe des Mittelalters ist eine vierzeilige, paarweise gereimte Strophe: jede Zeile mit sechs Tonstärken und einer Theilung des Verses nach der dritten Tonstärke; die zweite Hälfte des vierten Verses verlängert sich gewöhnlich zu vier Tonstärken; der Schluß der ersten Hälfte in jedem Verse ist weiblich (d. h. mit dem Ton auf der vorletzten Silbe), selten gleitend (mit dem Ton auf der drittletzten Silbe); die Reime am Schluß der Verse sind vorherrschend männlich.

Geschichte der Nibelungenstrophe. Die Behandlung dieser Strophe im Nibelungenliede selbst ist überaus willkürlich und frei. Es giebt keinen Satz

der im Paragraphen enthaltenen Regel, der nicht unverhältnißmäßig viele Ausnahmen fände. Die Sechszahl der Tonstärken im Verse wird nicht inne gehalten; die Art der Schlüsse, der ganzen, wie der Halb-Verse tritt nach dem Zufall ein, welch ein Wort im ungesuchten Ton der Rede sich gerade darbietet. Ein Grund dafür, ob schwache Silben in Menge eintreten oder ob sie an einer oder mehreren Stellen des Verses ganz fehlen, ist niemals ersichtlich.

Wahrscheinlich hat das Nibelungenlied diese Unsicherheit der Versbildung daher empfangen, daß das Volksepos des 12. Jahrhunderts in einem starken und schnellen Entwicklungsgang begriffen gewesen ist. Der Ursprung der Nibelungenstrophe mag (wie der der altdeutschen Reimpaare §. 46) in der Stabreimstrophe gefunden werden müssen. Die Gewohnheit, vier Tonstärken zu Versen, und vier Verse dieser Art zu Strophen zu verbinden, wird die Endreimpoesie von der Stabreimpoesie unmittelbar aufgenommen haben. Und Nibelungenverse wie folgende (336, a und b):

Sifrit do balde ein schalten gewan
Von stade er schieben vaste began

mögen die Urgestalt der Nibelungenverse gewesen sein. Aber die Bildung solcher kurzen Verse, zumal da sie getheilt (durch die Satzgliederung halbirt) sein sollen, war mit Schwierigkeiten verbunden. Die kritiklose Zeit und die allgemein verbreitete Pflege des Gesanges griff lieber zu Erleichterungen als zu Erschwerungen. Die Erleichterung bestand in der Hinzufügung je einer Tonstärke in jedem Halbverse. (Eine „Erleichterung" liegt darin, weil alsdann ein freierer Satzbau, die Möglichkeit, in ungesuchter Redeweise Mehr und Verschiedenes auszudrücken, geboten ist.) Aber die Verlängerung wurde lange Zeit nicht als Gesetz behandelt. Ein Umstand kam noch hinzu, die Unsicherheit der Versbildung zu vergrößern: nämlich die Möglichkeit, jeden Vers je nach der Absicht, die man hat, entweder vier- oder sechsstäbig auszugeben, je nachdem man Silben, die schwach sind, hebt, oder über eine Menge von Silben, selbst wenn sie stark sind, ohne Tonverleihung hinweggeht. Lese ich z. B. (344, a)

Den stein soll er werfen und springen darnach,

so ist der Vers vierstäbig; lese ich dagegen

Den stein soll er werfen und springen darnach,

so ist er sechsstäbig. Dieser Freiheit war damals und ist heute noch Thür und Thor geöffnet: 1. wegen des Versmaßes, weil die tonschwachen Silben nicht im Gesetz des Verses mit einbegriffen sind; 2. wegen der Art der Sprachverwendung in der Poesie, weil die Silben nicht nach einem absoluten Maß (Länge und Kürze, die vorweg für jede Silbe bestimmt sind), sondern nach dem beweglichen Verhältniß der Tonhebung und Senkung unterschieden werden.

Die (muthmaßlich) alte Gestalt der Nibelungenstrophe (aus Versen mit vier Tonstärken, in der Mitte halbirt) finden wir in Arndt, Lied vom Feldmarschall:

Was blasen die Trompeten? Husaren heraus!
Es reitet der Feldmarschall im fliegenden Saus,
Er reitet so freudig sein muthiges Pferd,
Er schwingt so schneidig sein blitzendes Schwert.

O schaut, wie ihm leuchten die Augen so klar!
O schaut, wie ihm wallet sein schneeweißes Haar!

So frisch blüht sein Alter, wie kreisender Wein,
Drum kann er Verwalter des Schlachtfeldes sein.

Der Mann ist er gewesen, als Alles versank,
Der muthig auf gen Himmel den Degen noch schwang;
Da schwur er beim Eisen gar zornig und hart,
Den Wälschen zu weisen die preußische Art.

Den Schwur hat er gehalten, als Kriegsruf erklang,
Hei, wie der weiße Jüngling im Sattel sich schwang!
Da ist er's gewesen, der Kehraus gemacht,
Mit eisernem Besen das Land rein gemacht.

Bei Lützen auf der Aue er hielt solchen Strauß,
Daß vielen tausend Wälschen der Athem ging aus;
Viel Tausende liefen dort hastigen Lauf,
Zehntausend entschliefen, die nie wachen auf.

Am Wasser der Katzbach er's auch hat bewährt,
Da hat er den Franzosen das Schwimmen gelehrt:
Fahrt wohl, ihr Franzosen, zur Ostsee hinab!
Und nehmet, Ohnehosen, den Wallfisch zum Grab.

Bei Wartburg an der Elbe, wie fuhr er hindurch!
Da schirmte die Franzosen nicht Schanze noch Burg,
Da mußten sie springen wie Hasen über's Feld,
Und hell ließ erklingen sein Hussah der Held.

Bei Leipzig auf dem Plane, o herrliche Schlacht!
Da brach er den Franzosen das Glück und die Macht,
Da lagen sie sicher nach blutigem Fall,
Da ward der Herr Blücher ein Feldmarschall.

Drum blaset, ihr Trompeten, Husaren heraus!
Du reite, Herr Feldmarschall, wie Winde im Saus!
Dem Winde entgegen zum Rhein, übern Rhein,
Du tapferer Degen, in Frankreich hinein!

Das Gedicht empfängt durch das wuchtige Ueberspringen von zwei und gelegentlich drei Silben, die nicht immer unmittelbar tonschwacher Art sind, einen rhythmischen Charakter, seinem Inhalt im Allgemeinen und namentlich dem Inhalt der Ton-angebenden Verse kräftig entsprechend.

Was blasen die Trompeten? Husaren heraus!
Es reitet der Feldmarschall in fliegendem Saus.

Einige Metriker fordern, daß die Verse dieses Liedes sechsstäbig gelesen werden, und zwar folgendermaßen:

Was blasen die Trompeten? Husaren heraus!
Es reitet der Feldmarschall in fliegendem Saus.

Das Lied verliert in Folge davon nicht bloß im Allgemeinen den Schwung, den

es vom Inhalt her braucht; es wird vielmehr lähmend und holprig. Ja, in einigen Versen ist die Eintheilung in sechs Stäbe geradezu sinnwidrig und sprachlich unmöglich z. B.

Am Wasser der Katzbach er's auch hat bewährt!
Da lagen sie sicher nach blutigem Fall!) —

Die jüngere (im Nibelungenliede vorherrschend benutzte) Gestalt der Nibelungenstrophe (mit sechs Tonstärken im Verse u. s. w. nach den Angaben des Paragraphen) ist, unter mäßiger Benutzung der vielen Freiheiten, die darin liegen, nachgebildet z. B. in Hamerling, Vaterlandslied:

Du Vaterland, geliebtes! umströme dich Glück und Heil,
Was Bestes bringen die Zeiten, es werde dir zu theil!
Nur, fleh ich, nie mißachte in neuem Strebensdrang,
Was deutschen Namens Ehre gewesen ein Jahrtausend lang!

Entfache des Geistes Leuchte zu nie gesehnem Glanz,
Doch pflege du das Herz auch; pflege den keuschen Kranz
Tiefsinniger Gefühle; wahre duftig zart
Die Blume deutschen Gemüthes im frost'gen Hauch der Gegenwart.

Was Wirklichkeit dir immer für goldne Kränze flicht,
Mein Volk, der Ideale Bilder stürze nicht!
Stehn ihre Tempel öde, du walle noch dahin,
In ihrer Sterngluth bade sich ewig jung der deutsche Sinn!

Wenn sie dich Träumer schelten, mein Volk, erröthe nicht,
Nicht höre den falschen Propheten, der tadelnd zu dir spricht,
Du mögest „staatsklug" werden, es heische das Völkerglück
Den nackten Egoismus, des Urwalds Raubthierpolitik!

Nein, weil es dir vertraut ward, das Banner des Ideals,
So halt es hoch im Schimmer des ewigen Sonnenstrahls;
Hoch halt es unter den Völkern, und walle damit voran
Die Pfade der Gesittung, der Freiheit und des Rechtes Bahn!

Ruhmvoll ist deutsche Treue, hoch gilt Germanenwort:
So bleibe, mein Volk, denn ewig des ewigen Rechtes Hort!
Wem ist, wie dir, entbehrlich Raub, Unrecht und Trug?
Wer ist, du größtes der Völker, so sehr wie du sich selbst genug?

Herzensadel bleibe des deutschen Namens Ruhm,
Recht und Wahrheit bleibe sein Palladium.
Auf die starken Säulen, vom Wandel der Zeit umkreist,
Gründe für alle Zeiten dein Weltreich dir, o deutscher Geist.

Gudrunstrophe. Wie großer Umwandlung die Nibelungenstrophe schon in alter Zeit (12. und 13. Jahrhundert) unterworfen worden ist, zeigt auch ein Vergleich mit der Form, die sie im Gudrunliede empfangen hat. Hier gilt als Regel: 1. Vorgang je einer schwachen Silbe vor einer starken; 2. Verlängerung der zweiten Hälfte des vierten Verses nicht bloß zu vier, sondern gelegentlich zu fünf Tonstärken; 3. Abwechselung männlicher und weiblicher Reime in jeder Strophe.

§. 48. Neue Nibelungenstrophe.

Die neue Nibelungenstrophe ist aus der alten durch Beschränkung der Freiheiten, die in ihr herrschen, durch Zurückführung derselben auf ein wohlthuendes Maß entstanden, namentlich in folgender Weise: 1. jeder Vers (auch der vierte) hat sechs Tonstärken; 2. jede Tonstärke wird durch eine schwache Silbe, zuweilen durch deren zwei, eingeleitet; 3. jeder Vers theilt sich in zwei Hälften, und zwar so, daß die erste weiblich, die zweite (die reimende) männlich schließt.

In verschiedener Weise ist durch diese Feststellung der alten Nibelungenstrophe auf ein engeres Gesetz ein höherer Grad der Schönheit erreicht worden: 1. in Bezug auf die rhythmische Bewegung, durch die gleiche Länge aller Verse und den regelmäßigeren Wechsel der starken und schwachen Silben; 2. in Bezug auf die Ruhepunkte der Bewegung, durch den geregelten Wechsel des weiblichen (ungereimten) Schlusses der ersten Hälfte mit dem gereimten männlichen Schluß der zweiten Vershälfte. — In mustergiltiger Weise ist die Form zuerst ausgebildet durch Uhland, z. B. des Sängers Fluch.

Es stand in alten Zeiten ein Schloß so hoch und hehr,
Weit glänzt es über die Lande bis an das blaue Meer,
Und rings von duft'gen Gärten ein blüthenreicher Kranz,
Drin sprangen frische Brunnen im Regenbogenglanz ꝛc.

Ebenso: Uhland, Graf Eberhard der Rauschebart; Chamisso, Abdallah; Anast. Grün, der letzte Ritter.

§. 49. Getheilte (auseinandergelegte) Nibelungenstrophe.

Mit dem Ausdruck „getheilte oder auseinander gelegte Nibelungenstrophe" bezeichnet man eine Strophenform, die dadurch entsteht, daß die Halbverse der Nibelungenstrophe als ganze Verse genommen werden. Die Strophe wird in zweifacher Weise verschieden gebildet:

1. acht- oder vierzeilig, je nachdem der ganze oder der halbe Umfang der Nibelungenstrophe zur Bildung einer solchen Strophe verwandt wird;

2. mit abwechselnd oder mit durchweg gereimten Versen, je nachdem das Reimgesetz der Nibelungenstrophe unverändert oder mit Einfügung von Binnenreimen wiedergegeben wird.

Die Strophenform ist besonders für lyrische Dichtungen in Anwendung gekommen und findet sich bereits in Volksliedern des Mittelalters. — Am häufigsten ist die Bildung von vierversigen Strophen. Und zwar:

1. mit abwechselnd reimlosen und gereimten Versen z. B. Heine, Buch der Lieder:

Ein Fichtenbaum steht einsam
Im Norden auf kahler Höh.
Ihn schläfert; mit weißer Decke
Umhüllen ihn Eis und Schnee.

Er träumt von einer Palme,
Die, fern im Morgenland,
Einsam und schweigend trauert
Auf brennender Felsenwand.

Ebenso: Goethe, Schäfers Klagelied; Chamisso, Schloß Boncourt; W. Müller, Wohin; Scheffel, der Ichthyosaurus.

2. mit Reimen in allen Versen z. B. Heine, Buch der Lieder:

Ich weiß nicht, was soll es bedeuten,
Daß ich so traurig bin;
Ein Märchen aus alten Zeiten,
Das kommt mir nicht aus dem Sinn.

Die Luft ist kühl und es dunkelt,
Und ruhig fließt der Rhein;
Der Gipfel des Berges funkelt
Im Abendsonnenschein ꝛc.

Ebenso: Goethe, der König von Thule; Rückert, die Gräber zu Ottensen, Abendlied; Heine, Auf Flügeln des Gesanges, Aus alten Mährchen winkt es; Scheffel, der Pfahlmann.

Seltener ist die Bildung von achtzeiligen Strophen. Und zwar:

1. mit abwechselnd reimlosen und gereimten Versen z. B. Uhland, die versunkene Krone:

Da droben auf dem Hügel
Da steht ein kleines Haus,
Man sieht von seiner Schwelle
In's schöne Land hinaus;
Dort sitzt ein freier Bauer
Am Abend auf der Bank,
Er dengelt seine Sense
Und singt dem Himmel Dank.

Da drunten in dem Grunde
Da dämmert längst der Teich,
Es liegt in ihm versunken
Eine Krone, stolz und reich;
Sie läßt zu Nacht wohl spielen
Karfunkel und Saphir;
Sie liegt seit grauen Jahren,
Und Niemand sucht nach ihr.

2. mit Reimen in allen Versen z. B. Volkslied:

Herzlich thut mich erfreuen
Die fröhlich Sommerzeit,
All mein Geblüt erneuen,
Der Mai viel Wollust geit;
Die Lerch thut sich erschwingen
Mit ihrem hellen Schall,
Lieblich die Vöglein singen,
Voraus die Nachtigal.

Der Kuckuck mit seinem Schreien
Macht fröhlich Jedermann,
Des Abends fröhlich reihen
Die Mädlein wohlgethan.
Spazieren zu den Brunnen
Pflegt man in dieser Zeit;
All Welt sucht Freud und Wunnen
Mit Reisen fern und weit ꝛc.

Ebenso: Fr. Schlegel, das versunkene Schloß; Schenkendorff, Soldaten Morgenlied; Uhland, der Schenk von Limburg, das Singenthal; Scheffel, der Granit.

Ueber den Unterschied des rhythmischen Charakters der Verse, je nachdem aus einer gleichen Anzahl von Stäben Ein getheilter Langvers oder zwei selbstständige kurze Verse gebildet werden s. §. 34.

§. 50. Eintheilung der Strophenformen.

Sämmtliche Strophenformen lassen sich auf drei Grundgesetze zurückführen:

1. die halbirte Strophe, die aus einer graden Zahl von Versen (2, 4, 6 ꝛc.) besteht und durch ein Rhythmus- und Reimgesetz gleichmäßig getheilt wird;

2. Die dreitheilige Strophe, die erstens zwei Abschnitte enthält, welche (in derselben Weise, wie die Hälften der halbirten Strophe) in Bezug auf Rhythmus und Reim übereinstimmen, dann aber einen Schlußtheil hinzufügt, der aus einer beliebigen, von jenem Gesetz unabhängigen Anzahl und Art von Versen gebildet wird;

3. die ungetheilte oder unregelmäßige Strophe, die nach einem Rhythmus- und Reimgesetz solcher Art gebildet ist, daß Wiederkehr kleinerer Abschnitte in ihr nicht vorkommt.

Die Zahl der möglichen Strophenformen ist unübersehbar groß. Es giebt zweizeilige bis 12-, 13zeilige; ferner Strophen mit Versen, die rhythmisch einander gleich gebaut sind, und mit Versen, die, der eine und der andere, oder jeder einzelne sein eigenes Gesetz haben; es giebt ferner Strophen, in denen die Reime paarweise stehen, andere, in denen sie gekreuzt, verschlungen, wieder andere, in denen sie zwei-, drei-, viermal in verschiedenen Stellungen sich wiederholen, ferner Strophen mit einzelnen Zeilen ohne Reim. Die Verbindung aller dieser zur Verschiedenheit der Strophe zusammenwirkenden Gründe eröffnet ein grenzenloses Gebiet für die Strophenbildung. In früherer Zeit (Minne- und Meistergesang) war jeder Dichter bemüht, eigene Strophenformen, wo möglich für jedes Gedicht eine eigene, zu erfinden. In neuerer Zeit hat sich das Urtheil über einige Formen, die vorzugsweise dem Charakter der Schönheit entsprechen, festgestellt. Man benutzt sie gern wieder und wieder.

1. Die halbirte Strophe.

Alle bisher (§. 45—49) angeführten Strophen sind dieser Art. Sie haben eine Mitte, durch Rhythmus und Reim, und (was damit zusammenhängt) durch Satzbau bezeichnet. — Eine häufig vorkommende Art halbirter Strophen ist ferner, daß Verse von abwechselnd mehr und weniger Tonhebungen und mit Reimen in gekreuzter Stellung gebildet werden z. B. vierzeilige Strophen mit Versen von vier und drei Tonhebungen und mit männlichen Reimen Fontane, Archibald Douglas:

Ich hab es getragen sieben Jahr
Und ich kann es nicht tragen mehr;
Wo immer die Welt am schönsten war,
Da war sie öd und leer.

Ich will hintreten vor sein Gesicht
In dieser Knechtsgestalt;
Er kann meine Bitte versagen nicht,
Ich bin ja worden alt ꝛc.

Ebenso: Uhland, Klein Roland; Scheffel, Altassyrisch.

Oder mit abwechselnd männlichen und weiblichen Reimen, weiblichen in denen mit vier Hebungen, männlichen in denen mit drei z. B. Lenau, der Lenz:

Da kommt der Lenz, der schöne Junge,
Den Alles lieben muß,
Herein mit einem Freudensprunge,
Und lächelt seinen Gruß.

Und schickt sich gleich mit frohem Necken
Zu all den Streichen an,
Die er auch sonst dem alten Recken
Dem Winter angethan ꝛc.

Oder in umgekehrter Vertheilung der männlichen und weiblichen Reime z. B. Uhland, König Karls Meerfahrt:

Der König Karl fuhr über Meer
Mit seinen zwölf Genossen,
Zum heil'gen Lande steuert er
Und ward vom Sturm verstoßen.

Da sprach der kühne Held Roland:
Ich kann wohl fechten und schirmen,
Doch hält mir diese Kunst nicht Stand
Vor Wellen und vor Stürmen ꝛc.

Oder mit Umkehr der rhythmischen und Reimglieder in den Hälften z. B. Uhland, Schäfers Sonntagslied:

Das ist der Tag des Herrn
Ich bin allein auf weiter Flur,
Noch eine Morgenglocke nur;
Nun Stille nah und fern.

Anbetend knie ich hier
O süßes Graun, geheimes Wehn!

Als knieten Viele ungesehn
Und beteten mit mir.

Der Himmel nah und fern,
Er ist so klar und feierlich,
So ganz, als wollt' er öffnen sich,
Das ist der Tag des Herrn!

U. s. w. Ferner sechszeilige Strophen z. B. Claudius, Abendlied:

Der Mond ist aufgegangen,
Die goldnen Sternlein prangen
Am Himmel hell und klar.
Der Wald steht schwarz und schweiget
Und aus den Wiesen steiget
Der weiße Nebel wunderbar.

Wie ist die Welt so stille,
Und in der Dämmrung Hülle
So traulich und so hold!
Als eine stille Kammer,
Wo ihr des Tages Jammer
Verschlafen und vergessen sollt ꝛc.

Oder in derselben Reimfolge, aber in Versen anderen Maßes (zweistäbig). So Scheffel, Ausfahrt. Oder in anderem Maß und anderer Reimfolge (a b 0 a b 0). So Rückert, östliche Rosen:

Jakob! dein verlorner Sohn
Kehret wieder,
O, gräme dich nicht.
Die Erhörung von Gottes Thron
Steigt hernieder,
O gräme dich nicht!

Dieses traurige Herz wird einst
Ruh genießen,
O, sei nicht betrübt.
Jede Thräne, welche du weinst
Wird zerfließen,
O gräme dich nicht ꝛc.

U. s. w. Ferner achtzeilige z. B. Strophen, die durch Zusammensetzung von zwei Strophen einer oben bezeichneten vierzeiligen Art entstanden sind. So Arndt, Vaterlandslied (vergl. die Strophe in Uhland, K. Karl's Meerfahrt):

Der Gott, der Eisen wachsen ließ,
Der wollte keine Knechte,
Drum gab er Säbel, Schwert und Spieß
Dem Mann in seine Rechte;
Drum gab er ihm den kühnen Muth
Den Zorn der freien Rede,
Daß er bestände bis auf's Blut,
Bis in den Tod die Fehde.

So wollen wir, was Gott gewollt,
Mit rechter Treue halten
Und nimmer in Tyrannensold
Die Menschenschädel spalten;
Doch wer für Tand und Schande ficht,
Den hauen wir zu Scherben,
Der soll im deutschen Lande nicht
Mit deutschen Männern erben ꝛc.

2. Die dreitheilige Strophe.

Diese Strophe ist im Mittelalter die herrschende Form der Minnelieder gewesen. Nur die ältesten Minnesänger haben sich der einfacheren halbirten Strophenform bedient. Die dreitheilige ging in der Geschichte der deutschen Poesie alsdann als Regel auf den Meistergesang über. Die beiden ersten, einander gleich gebildeten Theile hießen „Stollen" (stollo, Gestell, Stütze), und beide zusammen „Aufgesang"; der Schlußtheil hieß „Abgesang". — Verschiedene, aus dem Romanischen stammende Formen, z. B. das Sonett, beruhen auf demselben Gesetz der Dreitheilung. Die zwei Quartette des Sonetts sind die Stollen, die sechs Zeilen der Terzette bilden den Abgesang (§. 112).

Die kürzeste Form der dreitheiligen Strophe ist fünfzeilig: jede der Stollen aus zwei, der Abgesang aus einer Zeile bestehend z. B. Uhland, das Glück von Edenhall. Andere Gesetze dreitheiliger Strophen z. B. mit zweizeiligen Stollen und zweizeiligem Abgesang. Voß, Abendlied (Reimfolge a b a b c c):

Das Tagewerk ist abgethan,
Gieb, Vater, deinen Segen!
Nun dürfen wir der Ruhe nahn;
Wir thaten nach Vermögen
Die holde Nacht umhüllt die Welt,
Und Stille herrscht in Dorf und Feld.

Auf Halm und Blume läßt geheim
Der Vater Labsal thauen;
Mit lassem Kniee wandert heim
Der Mensch aus kühlen Auen:
Ihn bettet Gott zu süßer Ruh,
Und zieht des Dunkels Vorhang zu ꝛc.

Oder mit zweizeiligen Stollen und dreizeiligem Abgesang. Matthisson, die Elfenkönigin (a a b b c c c):

Was unterm Monde gleicht
Uns Elfen flink und leicht?
Wir spiegeln uns im Thau
Der sternenhellen Au.
Wir tanzen auf des Baches Moos,
Wir wiegen uns am Frühlingssproß
Und ruhn in weicher Blumen Schooß.

Ihr Elfen, auf den Höhn,
Ihr Elfen, an den Seen,
Zum thaubeperlten Grün
Folgt eurer Königin!
Im silbergrauen Spinnwebkranz,
Umflimmert von des Glühwurms Glanz,
Herbei, herbei zum Mondscheintanz! ꝛc.

Oder mit zweizeiligen Stollen und vierzeiligem Abgesang. Rückert, die Zwei und der Dritte. Oder mit dreizeiligen Stollen und dreizeiligem Abgesang. Rückert, Zu Goethe's westöstlichem Diwan (aab ccb ddb):

Wollt ihr kosten
Reinen Osten
Müßt ihr gehn von hier zum selben Manne,
Der vom Westen
Auch den besten
Wein von jeher schenkt aus voller Kanne.
Als der West war ausgekostet,
Hat er nun den Ost entmostet;
Seht, dort schwelgt er auf der Ottomanne.

Abendröthen
Dienten Goethen
Freudig als dem Stern des Abendlandes;
Nun erhöhten
Morgenröthen
Herrlich ihn zum Herrn des Morgenlandes.
Wo die beiden glühn zusammen,
Muß der Himmel blühn in Flammen,
Ein Diwan voll lichten Rosenbrandes ꝛc.

Andere Dichtungen in verschieden gebauten dreitheiligen Strophen: Bürger, der wilde Jäger; Goethe, Hochzeitlied; Schiller, des Mädchens Klage, die Kraniche des Ibykus, der Taucher; Uhland, Roland Schildträger; Geibel, Morgenwanderung.

3. Die ungetheilte oder unregelmäßige Strophe.

Eine mehrfach gebrauchte und in verschiedenen Rhythmen angewandte Strophenform dieser Klasse ist fünfzeilig mit der Reimfolge ab aab z. B. A. W. Schlegel, Glaube:

Wohin flohst du, sel'ger Glaube,
Aus der Menschen Sinn und Muth?
Wurdest schnödem Spott zum Raube!
Ohne Ruhstatt irrt die Taube
Ob der großen Sündenfluth.

Du, o Glaub' an reine Liebe,
Die das Herz in Fülle nährt,
Die, wenn keine Jugend bliebe,
Reine Schönheit, inn'ge Triebe
Bis zum letzten Hauch gewährt ꝛc.

Mit derselben Reimfolge: Schiller, Graf Eberhard der Greiner; ferner Goethe, Heidenröslein, wo auf die fünf Zeilen noch ein zweizeiliger Refrain folgt. Eine andere Art der fünfzeiligen unregelmäßigen Strophe läßt eine Zeile ohne Reim z. B. die erste. So Fr. Stolberg, Romanze:

In der Väter Hallen ruhte
Ritter Rudolfs Heldenarm,
Rudolfs, den die Schlacht erfreute,
Rudolfs, welchen Frankreich scheute
Und der Sarazenen Schwarm.

Er, der letzte seines Stammes,
Weinte seiner Söhne Fall;
Zwischen moosbewachsnen Mauern
Tönte seiner Klage Trauern
In der Zellen Wiederhall ꝛc.

Ebenso: Uhland, der gute Kamerad. Oder die vierte Zeile bleibt ohne Reim. So Uhland, des Goldschmieds Töchterlein:

Ein Goldschmied in der Bude stand
Bei Perl und Edelstein:
„Daß beste Kleinod, das ich fand,
Das bist doch du, Helene,
Mein theures Töchterlein!"

Ein schmucker Ritter trat herein:
Willkommen, Mägdlein traut!
Willkommen, lieber Goldschmied mein!
Mach mir ein köstlich Kränzchen
Für meine süße Braut! ꝛc.

Oft besteht die Unregelmäßigkeit einer Strophenform nur in rhythmischen, zuweilen in sehr kleinen Abweichungen. Z. B. Goethe, an Mignon:

Ueber Thal und Fluß getragen,
Ziehet rein der Sonne Wagen.
Ach, sie regt in ihrem Lauf,
So wie deine, meine Schmerzen
Tief im Herzen
Immer Morgens wieder auf.

Kaum will mir die Nacht noch frommen,
Denn die Träume selber kommen
Nun in trauriger Gestalt,
Und ich fühle dieser Schmerzen
Still im Herzen
Heimlich bildende Gewalt ꝛc.

Die Strophe würde der Reimfolge nach (aaab ccb) halbirt genannt werden können; aber die Kürze des fünften Verses widerspricht diesem Gesetz. Ferner sechszeilig, dem Reim und Rhythmus nach unregelmäßig: Platen, Romanze u. s. w.

§. 51. Freie deutsche Verse.

Freie deutsche Verse sind Verse mit wechselnder Zahl der Tonstärken in den Versen und ohne strophische Gliederung. Versschlüsse und Verszusammenfassungen bestimmen sich lediglich aus der Empfindung und dem Gedanken. Auch Zahl und Stellung der Reime sind einem Gesetz nicht unterworfen. Nach Klopstock's Vorgang wurden Verse dieser Art auch ohne Reim gebildet.

Je mehr dieser Form rhythmische und Reimfreiheit einwohnt, desto strenger wird bei ihr die Harmonie zwischen Vers- und Satzbau eingehalten. Die Verse bilden sich lang oder kurz, sie schreiten schwerwiegend über nahe aneinander gedrängte Tonstärken oder schwingen sich hüpfend über leichte Silben dahin: Alles in Abhängigkeit von Gedanke und Empfindung, die in den Versen Ausdruck empfangen. Es ist eine Form mit den stärksten Ansprüchen an feines rhythmisches Gefühl. Nur große Dichter sind ihr gewachsen.

Beispiele gereimter Verse: Schiller, der Handschuh, das Lied von der Glocke (in den lyrischen Theilen); Goethe, Wandrers Nachtlied:

Ueber allen Gipfeln
Ist Ruh,
In allen Wipfeln
Spürest du

Kaum einen Hauch;
Die Vöglein schweigen im Walde.
Warte nur! Balde
Ruhest du auch.

Rückert, vom Bäumlein, das andere Blätter hat gewollt.

Beispiele reimloser freier Verse: Klopstock, die Frühlingsfeier (§. 18); Schubart, der ewige Jude, Friedrich der Große; Fr. Stolberg, der Felsenstrom; Goethe, Gesang der Geister über den Wassern, das Göttliche.

V. Vers- und Strophenformen fremden Ursprungs.

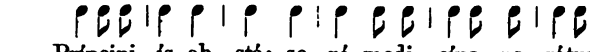
§. 52. Bestandtheile des griechisch-römischen Rhythmus.

Die griechisch-römische Rhythmik nimmt, als Bestandtheile des Verses, Füße von zwei, drei und vier Silben an, langen und kurzen (§. 26 u. 33).

1. Zweisilbige Füße.
   - Spondeus – – z. B. weit rauscht, früh auf.
   - Pyrrhichius ∪ ∪ z. B. (hei-)tere, (bän-)digen.
   - Trochäus oder Choreus – ∪ z. B. Alter, kaufen.
   - Jambus ∪ – z. B. Gebrauch, vermißt.
2. Dreisilbige Füße.
   - Molossus – – – z. B. Herr Herr Gott, Nordpolfahrt.
   - Tribrachys ∪ ∪ ∪ z. B. (freu-)digere, (Rei-)nigerin.
   - Daktylus – ∪ ∪ z. B. glückliche Sängerin.
   - Anapäst ∪ ∪ – z. B. in der That, (glück-)liche Fahrt.
   - Amphibrachys ∪ – ∪ z. B. Gelübde, vernommen.
   - Kretikus (Amphimacer) – ∪ – z. B. Anbetracht, hell gestreift.
   - Bacchius ∪ – – z. B. Geschwindschritt, genußreich.
   - Antibacchius – – ∪ z. B. Großvater, hochheilig.
3. Viersilbige Füße. Und zwar
   a. einfach zusammengesetzte (Doppelfüße).
   - Dispondeus – – – – z. B. Wild tobt Meers Sturm.
   - Dipyrrhichius ∪ ∪ ∪ ∪ z. B. (beru-)higende Ge-(danken).
   - Ditrochäus – ∪ – ∪ z. B. Frühlingsglaube, längst vergessen.
   - Dijambus ∪ – ∪ – z. B. im Sonnenschein, vertrauensvoll.

   b. ungleichartig zusammengesetzte.
   - Choriambus – ∪ ∪ – z. B. Vogelgesang, scheidender Freund.
   - Choliambus (Antispast) ∪ – – ∪ z. Vernunftglaube, emporsteigen.
   - Jonikus a maiore – – ∪ ∪ z. B. froh leuchtende, Wuthschäumende.
   - „ a minore ∪ ∪ – – z. B. (schmäh-)liche Kampfwuth.
   - Epitrit, erster ∪ – – – z. B. der Mond aufglänzt.
   - „ zweiter – ∪ – – z. B. leiser Klagruf.
   - „ dritter – – ∪ – z. B. Gott schütze dich.
   - „ vierter – – – ∪ z. B. Schwermuthsseufzer.
   - Päon, erster – ∪ ∪ ∪ z. B. reichlichere.
   - „ zweiter ∪ – ∪ ∪ z. B. die Mächtige.
   - „ dritter ∪ ∪ – ∪ z. B. (hei-)tere Freude.
   - „ vierter ∪ ∪ ∪ – z. B. (erha)bene Gewalt.

Die Darstellung der griechisch-römischen Fußformen in deutschen Beispielen hat ihr Unzulängliches, weil die alten Sprachen lange und kurze Silben, und zwar unabhängig vom Accent, unterschieden, während die deutsche Sprache zur Herstellung des Rhythmus' nur den Unterschied der tonstarken und -schwachen Silben kennt. In alten Versen wird sehr oft eine Silbe, die den Wort- und Satzaccent hat, als kurze Silbe verwandt und umgekehrt. Klangverhältnisse werden dadurch geschaffen, die dem deutschen Sprachgefühl nicht nachahmbar geworden sind. Die Worte des Ovidschen Hexameters, die rhythmisch sechs Hebungen haben,



Príncipi - ís ob - stá; se - ró medi - cína pa - rátur

empfangen in prosaisch-logischer Aussprache nur fünf Tonhebungen, und zwar die drei ersten im Widerspruch mit der Versrhythmik:

Princípiis óbsta, séro medicína parátur.

Im 16. Jahrhundert dichteten humanistische Gelehrte (§. 4) unter Befolgung der griechisch-römischen Metrik deutsche Hexameter mit diesem Widerstreit der rhythmischen und logischen Betonung z. B. Konrad Gesner († 1565):

Es macht alleinig der Glaub die Gläubige selig
Und dazu fruchtbar zur Lieb, und gütige Herzen
Allweg im Menschen schafft er. Kein Muße bei ihm ist ꝛc.,

Verse, die von den Zeitgenossen vielfach verspottet wurden z. B. von Joh. Fischart († 1589), der sie ironisirend nachahmt z. B. im „Gargantua“:

Fahr sittiglich, sittiglich! halt ein, mein wüth'ges Gemüthe!
Laß dich versicheren die kluge himmlische Güte,
Daß du nicht freviglich ungefähr fährst auf hohem Sande
Und schaffest unbedacht dem Wisart ewige Schande,
Sintemal wir reimenweis unterstehn ein ungepflegts Dinge,
Daß auch die deutsche Sprach süßiglich wie griechische springe.
Darum weil ich befind' nicht gemäß die Sach meinen Sinnen,
Werd ich benöthiget, höhere Hilf mir zu gewinnen.
Denn drum sind sonderlich aufgebaut die himmlischen Feste,
Daß allda jederzeit Hilf suchen irdische Gäste.
O mühsame Muse, tugendsam- und muthsame Frauen,
Die täglich schauen, daß sie die Künstlichkeit bauen ꝛc.

Der Dichter erbittet die Hilfe der Musen zu seinem „großen, vorhabenden Werke“; spricht dann aber, die Ironie ablegend, von deutschen Hexametern, als von „sechssprüngigen Verkers, silbenpossirlichen Wörterläufen, Wörterdenzelung und Silbenstelzung“ ꝛc. und stellt Gedanken auf, wie:

Eine jede Sprache hat ihre sondre angeartete Tönung
Und soll auch bleiben bei derselben Angewöhnung.
Die Deutschen ihre Sprache nicht von Andern haben,
Drum wollen sie auch nicht nach Anderen traben. —

Die Schwierigkeit in der Wiedergabe der alten Versfüße durch deutsche Wörter ist besonders groß in Bezug auf die Versfüße von zwei oder drei gleichen Silben. Zweisilbige Wörter, wie z. B. „Lichtglanz, Kurfürst“ könnte man geneigt sein, für einen Spondeus auszugeben. In der thatsächlichen Aussprache aber sind

sie Trochäen, weil die erste Silbe eine Tonstärke empfängt, mit der sie die zweite überragt. Wenn man durch die Aussprache die zweite tonschwächere Silbe der ersten tonstärkeren gleich zu geben beabsichtigte, so würde das ohne Verletzung des Sprachgefühls nicht möglich sein. Der deutsche Dichter muß sich in Bezug auf verschiedene Anforderungen der alten Rhythmik bescheiden. Namentlich werden Verse deutscher Poesie, die den Widerstreit des rhythmischen Schwunges gegen die logische Tonkraft der Silben nachzubilden suchen, gegen den Sprachgeist, den das deutsche Volk im Ganzen vertritt, immer vergeblich ankämpfen z. B. der Hexameter von Platen (die Fischer auf Capri)

– – – ∪ ∪ – – – – – ∪ ∪ – –.

Mit Schießscharten versehn, sei's daß hier immer im Wachtthurm,

oder von A. W. Schlegel (der Hexameter):

– – – – – – – – – ∪∪ – ∪

Wie oft Seefahrt kaum vorrückt mühvolleres Rudern.

Außer dem Begriff „Fuß" hat die griechisch-römische Rhythmik noch einen anderen zur Messung der Verse. Metrum ist ein Längenmaß, das zwei oder Einen Fuß umfaßt: zwei, wenn die Füße zweisilbig oder Anapästen sind (z. B. ein aus sechs Jamben bestehender Vers heißt demgemäß: Trimeter d. i. Dreimaß); bei allen anderen dreisilbigen und bei sämmtlichen viersilbigen Füßen ist „Metrum" gleich „Fuß" (ein aus sechs Daktylen bestehender Vers heißt Hexameter d. i. Sechsmaß).

Einfache Füße werden diejenigen genannt, die einen einmaligen Wechsel starker und schwacher Silben enthalten. Und zwar heißen diejenigen steigend, welche, mit der oder mit den schwachen Silben beginnend, zur Tonstärke fortschreiten (Jambus, Anapäst ꝛc.); fallend diejenigen, welche mit der Tonstärke beginnen und zur Tonschwäche übergehen (Trochäus, Daktylus ꝛc.). Alle anderen Füße heißen zusammengesetzte.

§. 53. Eintheilung der Verse nach den Füßen.

Den Füßen nach sind drei Arten von Versen zu unterscheiden:

1. reine Verse, die durch Wiederholung desselben Fußes gebildet werden;

2. gemischte Verse, die zweierlei Füße desselben Charakters (steigende oder fallende) enthalten;

3. zusammengesetzte Verse, die Füße entgegengesetzten Charakters (steigende und fallende) zusammenbringen.

1. Reine Verse sind in 4facher Art bildbar.

a. Jambische, und zwar

2füßig z. B. Es ruht der Wald;
3 „ „ Das ist der Tag des Herrn;
4 „ „ Der Gott, der Eisen wachsen ließ;
5 „ „ Der brave Mann denkt an sich selbst zuletzt;
6 „ „ Die Götter bitt' ich um ein Ende dieser Mühen;
7 „ „ Wer für die Freiheit kämpft und fällt, deß Ruhm wird blühend stehn;
8 „ „ Schon war gesunken in den Staub der Sassaniden stolzer Thron.

b. Trochäische, und zwar

2füßig z. B. Süße Eintracht;
3 „ „ Freiheit, die ich meine;

4füßig z. B. Festgemauert in der Erden;
5 „ „ Mächtig zürnt der Himmel im Gewitter;
6 „ „ Klage nicht, daß du in Fesseln seist geschlagen;
7 „ „ Wehe, weh des Sieges, der um Ehre dich betrogen;
8 „ „ Nächtlich am Busento lispeln bei Cosenza dumpfe Lieder.

c. Anapästische, und zwar
2füßig z. B. Und der Himmel erglänzt;
3 „ „ Denn die Heimath ist oben bei Gott;
4 „ „ In der Nacht, da erglänzen die Sterne im Chor;
5 „ „ Was die dumpfige Stubengelehrtheit mit Büchern umstellt;
6 „ „ Von dem Felsen hinunter enteilet ins Thal der geschwätzige Bach;
7 „ „ Und es wandelt der Pfau über silbernen Sand und er schlägt goldäugig das Rad.

d. Daktylische, und zwar
2füßig z. B. Freude den Sterblichen;
3 „ „ Eile und hilf dem Geknechteten.

Daktylische Verse werden theils aus sprachlichen, theils aus ästhetischen Gründen selten vollkommen rein gebildet, namentlich nicht bis auf den letzten Fuß. „Aus sprachlichen Gründen“: denn es giebt nicht viel Wortformen, am Versschluß verwendbar, mit dem Ton auf der drittletzten Silbe. Und „aus ästhetischen Gründen“: denn der Eindruck daktylischer Verse, die auch mit einem Daktylus schließen, wird bei häufiger Wiederholung schleppend. Gewöhnlich wird im daktylischen Verse der letzte Fuß abgekürzt (§. 60).

2. Gemischte Verse sind in zweifacher Art bildbar:

a. jambisch-anapästisch, und zwar dreifüßig z. B. ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –:

Hier träumt ich den ersten Traum;

oder vierfüßig z. B. ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –:

Die Räume wachsen, es dehnt sich das Haus ꝛc.

b. trochäisch-daktylische, und zwar vierfüßig z. B. – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑:

Führ' mich zum Siege, führ' mich zum Tode.

oder sechsfüßig z. B. – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑:

Aus den Gärten komm' ich zu euch, ihr Söhne des Berges ꝛc.

3. Zusammengesetzte Verse. Nach römisch-griechischen Fußbenennungen sind dies besonders Verse, die sich des Choriambus und Choliambus bedienen. In jenem (– ⏑ ⏑ –) sind Trochäus und Jambus verbunden z. B. zweifüßig (Dimeter):

Hör' auf das Wort treulichen Sinns.

Im Choliambus (⏑ – – ⏑) sind, in umgekehrter Ordnung, Jambus und Trochäus verbunden z. B. zweifüßig (Dimeter):

Der Vers lahmte, das Wort stockte.

(„Choliambus“: χωλίαμβος d. h. der lahme Jambus.)

Der deutschen Sprache am meisten entsprechend sind die jambischen Versmaße. Begründet ist dieser Charakter in zwei zusammentretenden Umständen: 1. in der überwiegend trochäischen Form der Begriffswörter (Vater, König, mächtig, weise, geben, kaufen ꝛc.); 2. in der überwiegenden Einsilbigkeit der schwach betonten Beziehungswörter (ich, du; der, die; mit, durch ꝛc.), die jenen gewöhnlich voranstehen. In Folge dieser zwei Umstände erhält die deutsche Sprache meistens unmittelbar einen jambischen Gang. Nicht mit Kunst, sondern nach der Natur der Sprache geschieht es, daß die alltägliche Rede vorwiegend jambisch ausfällt.

(„Wo gehst du hin? Komm her zu mir! Was willst du dort? Der Vater kam und zeigte uns. Ich gab ihm, was ich hatte. Ich kam, ich sah, ich siegte“ ꝛc.). Vergleiche den Wortlaut der 1779 von Goethe prosaisch geschriebenen Iphigenie mit dem Wortlaut der 1786 in fünffüßigen Jamben umgesetzten. Die prosaische Form ist mit wenigen Unterbrechungen bereits jambisch. Und zwar weniger um der Jamben willen, als vielmehr wegen des Abschlusses von fünf Jamben zu einem Verse, sind hier und dort Umänderungen vorgenommen. Prosaisch, Monolog Iphigeniens (I, 1):

„Heraus in eure Schatten, ewig rege Wipfel des heiligen Haines, wie in das Heiligthum der Göttin, der ich diene, tret' ich mit immer neuem Schauder, und meine Seele gewöhnt sich nicht hieher! So manche Jahre wohn' ich hier unter euch verborgen, und immer bin ich, wie im ersten, fremd. Denn mein Verlangen steht hinüber nach dem schönen Land der Griechen und immer möcht' ich übers Meer hinüber, das Schicksal meiner Vielgeliebten theilen. Weh dem, der fern von Eltern und Geschwistern ein einsam Leben führt; ihn läßt der Gram des schönsten Glückes nicht genießen, ihm schwärmen abwärts die Gedanken nach seines Vaters Wohnung, an jene Stelle, wo die goldne Sonne zum erstenmal den Himmel vor ihm aufschloß, wo die Spiele der Mitgebornen die sanften, liebsten Erdenbande knüpften“ ꝛc.

Dieselbe Stelle in fünffüßigen Jamben:

Heraus in eure Schatten, rege Wipfel
Des alten heilgen dichtbelaubten Haines,
Wie in der Göttin stilles Heiligthum,
Tret ich noch jetzt mit schauderndem Gefühl,
Als wenn ich sie zum erstenmal beträte,
Und es gewöhnt sich nicht mein Geist hierher.
So manches Jahr bewahrt mich hier verborgen
Ein hoher Wille, dem ich mich ergebe;
Doch immer bin ich, wie im ersten, fremd.
Denn, ach, mich trennt das Meer von den Geliebten,
Und an dem Ufer steh ich lange Tage,
Das Land der Griechen mit der Seele suchend;
Und gegen meine Seufzer bringt die Welle
Nur dumpfe Töne brausend mir herüber.
Weh dem, der fern von Eltern und Geschwistern
Ein einsam Leben führt! Ihm zehrt der Gram
Das nächste Glück von seinen Lippen weg.
Ihm schwärmen abwärts immer die Gedanken
Nach seines Vaters Hallen, wo die Sonne
Zuerst den Himmel vor ihm aufschloß, wo
Sich Mitgeborne spielend fest und fester
Mit sanften Banden aneinander knüpften ꝛc.

Alle nicht-jambischen Versmaße, streng durchgeführt, muthen der deutschen Sprache mehr und weniger gewaltsame Wortstellungen und Satzbildungen zu. Namentlich die daktylischen. Als Klopstock den Hexameter für den „Messias“ wählte, war dies ein Entschluß, ganz nach der Art der Willenskraft eines Genies. Er entschied sich dafür gegen den Rath seiner Freunde und gegen das allgemeine Urtheil der Zeit (1746), lediglich im Vertrauen zu sich selbst, im Gefühl für etwas, was damals noch unbekannt und unerprobt war, woran er selbst unablässig die größte Mühe, die Aufforderung zu immer wiederholten Ausbesserungen

fand. Der Hexameter ist seitdem, durch seine ganz fremdartigen Aufgaben an die deutschen Sprachglieder, ein Bildner der Sprache geworden. Er hat die Steifheit, Verschlungenheit und Weitschweifigkeit der Vorzeit (die Folge der Nachbildungen des lateinischen prosaischen Stils) überwunden, dem Satzbau Möglichkeiten, die früher garnicht geahnt waren, eröffnet, dem Ausdruck Freiheit, Beweglichkeit und Vielgestaltigkeit gegeben. Wort- und Satzformen mußten, einem neuen Sprachgesetz zu Liebe, gewissermaßen neu geschaffen werden. Auf Alles erstreckte sich der Einfluß dieser sprachlichen Arbeiten: auf Prosa ebenso, wie auf die Behandlung der Sprache in allen anderen poetischen Maßen.

§. 54. Eintheilung der Verse nach ihrem Schluß.

Dem Schlusse nach sind drei Klassen von Versen zu unterscheiden:

1. vollzählige, deren letzter Fuß vollständig ist;

2. unvollzählige, deren letztem Fuße eine oder zwei schwache Silben fehlen;

3. überzählige, denen eine oder zwei schwache Silben über das Maß des letzten Fußes gegeben sind.

1. Vollzählige Verse. Alle §. 53 gegebenen Beispiele „reiner Verse" gehören dieser Klasse an.

2. Unvollzählige Verse können (der Natur der Sache nach) nur bei fallenden Füßen vorkommen, und zwar 1. bei trochäischen Versen nur um eine Silbe unvollzählig z. B. vierfüßig

Steht die Form aus Lehm gebrannt: – ∪ | – ∪ | – ∪ | –;

und 2. bei daktylischen Versen um eine oder um zwei Silben unvollzählig z. B. um eine Silbe (in einem zweifüßigen Verse):

Christ ist erstanden: – ∪ ∪ | – ∪;

um zwei Silben (in einem zweifüßigen Verse):

Euch ist er da: – ∪ ∪ | –.

Es ist begriffgemäß (§. 33), daß man Verse dieser Art zweifüßig nennt, obwohl der zweite Fuß nicht vollständig ist. Unter den zweierlei Bestandtheilen eines Fußes (tonstarke und tonschwache Silben) ist die Tonstärke der wesentliche Theil d. h. derjenige, der den Fuß bildet, und, wenn die anderen fehlen, auch allein ausmacht.

3. Ueberzählige Verse können (der Natur der Sache nach) nur bei steigenden Füßen (Jamben und Anapästen) vorkommen, und zwar: in jambischen Versen nur um eine Silbe überzählig z. B. vierfüßig:

In einem Thal bei armen Hirten: ∪ – | ∪ – | ∪ – | ∪ – | ∪;

in anpästischen Versen kann die Verlängerung durch eine und auch durch zwei schwache Silben bewirkt werden, und zwar durch Eine z. B. dreifüßig:

Und es jubelt das Volk auf den Gassen: ∪ ∪ – | ∪ ∪ – | ∪ ∪ – | ∪;

durch zwei Silben z. B. zweifüßig:

Er erbarmt sich der Jammernden: ∪ ∪ – | ∪ ∪ – | ∪ ∪.

Es ist begriffgemäß (§. 33), daß man bei der Bestimmung der Fußzahl im Verse auf derartige tonschwache Silben am Versende keine Rücksicht nimmt. Es fehlt diesen schwachen Klängen die Schwere, die Klangfülle, die sie zur Bedeutung eines Fußes erhöbe.

Zur Bezeichnung dieſer drei Versklaſſen können auch die vom Endreim herſtammenden Ausdrücke „männlich, weiblich, gleitend“ verwandt werden. Z. B.

Feſtgemauert in der Erden (– ∪ | – ∪ | – ∪ | – ∪)

iſt ein vierfüßiger trochäiſcher Vers mit weiblichem Schluß („weiblich“ d. h. mit dem Ton auf der vorletzten Silbe; alſo in dieſem Falle gleichbedeutend mit „vollzählig“).

Steht die Form aus Lehm gebrannt (– ∪ | – ∪ | – ∪ | –)

iſt ein vierfüßiger trochäiſcher Vers mit männlichem Schluß („männlich“ d. h. mit dem Ton auf der letzten Silbe; alſo in dieſem Falle gleichbedeutend mit „unvollzählig“).

Der Gott, der Eiſen wachſen ließ (∪ – | ∪ – | ∪ – | ∪ –)

iſt ein vierfüßiger jambiſcher Vers mit männlichem Schluß (d. i. in dieſem Falle gleichbedeutend mit „vollzählig“).

Der wollte keine Knechte (∪ – | ∪ – | ∪ – | ∪)

iſt ein dreifüßiger jambiſcher Vers mit weiblichem Schluß (d. i. überzählig um eine Silbe).

O Erde, du Mutter aller Lebendigen (∪ – | ∪ ∪ – | ∪ – | ∪ ∪ – | ∪ ∪)

iſt ein vierfüßiger jambiſch-anapäſtiſcher Vers mit gleitendem Schluß (d. i. überzählig um zwei Silben) ꝛc.

Die griechiſch-römiſchen Ausdrücke für dieſe Versklaſſen waren: 1. für den vollzähligen Vers versus acatalecticus (aus dem griech. *ἀ* und *καταλήγω* aufhören, wobei ſtehen bleiben: ein Vers, der nicht vor dem Schluß des Geſetzes aufhört); 2. für den unvollzähligen: versus catalecticus, und zwar entweder in syllabam (um eine Silbe) oder in bisyllabam (um zwei Silben). Zwei andere Ausdrücke der alten Rhythmik versus brachycatalecticus (d. i. ein Vers, dem am Schluß ein ganzer Fuß fehlt) und hypercatalecticus (dem am Schluß der letzte und ein Theil des vorletzten Fußes fehlt) beziehen ſich auf die Meſſung der Verſe nach Metren (§. 52). Z. B. ein jambicus trimeter hypercatalecticus iſt ein Vers, dem von den zwölf Silben, die er enthalten ſoll, drei fehlen:

∪ – | ∪ – ‖ ∪ – | ∪ – ‖ ∪.

§. 55. Cäſur und Diäreſis.

Die Art der Theilung eines Verſes (§. 34) iſt nach griechiſch-römiſchen Grundſätzen eine zweifache:

1. Cäſur d. i. Theilung des Verſes innerhalb eines Fußes;
2. Diäreſis d. i. Theilung des Verſes am Schluß eines Fußes.

„Cäſur“: aus dem lat. cæsura (cædere, ſchneiden, ſpalten). „Diäreſis“: aus dem griech. *διαίρεσις* (von *διαιρέω*, trennen, ſpalten).

Beide Begriffe, Cäſur und Diäreſis, treten in zwei verſchiedenen Graden auf: 1. mit Bezug auf die Schlüſſe der Wörter, ſoviel deren im Verſe ſind; 2. mit Bezug auf die Schlüſſe der Sätze und Satzglieder, die im Verſe möglichenfalls eintreten.

1. Cäſur und Diäreſis in Bezug auf die Wortſchlüſſe.

Cäſur heißt jede Stelle im Verſe, wo ein Wort innerhalb eines Fußes ſchließt; Diäreſis jede Stelle im Verſe, wo das Ende eines Wortes und das eines Fußes zuſammenfallen. Z. B. der vierfüßige trochäiſche Vers

Priams | Veſte | war ge- | ſunken

enthält zweimal eine Diäreſis (durch die Wörter „Priams“ und „Veſte“ gebildet)

und einmal eine Cäſur (durch den Schluß des Wortes „war" innerhalb des dritten Fußes gebildet).

In Bezug auf dieſe Begriffe gilt im Allgemeinen die Regel, daß im Verſe ſoviel wie möglich Cäſuren gebildet werden ſollen. Häufung der Diäreſis macht ſich leicht als Härte empfindbar. Statt des Schwunges empfängt der Vers eine leiernde oder klappernde Art. Nicht zu empfehlen ſind Verſe wie folgende:

Ritter | treue | Schweſter | liebe —
Fordert | keine | andre | Liebe.

2. Cäſur und Diäreſis in Bezug auf die Satzbildung.

Cäſur heißt eine Theilung des Verſes durch einen Satzſchluß oder Satzgliedſchluß, wenn dieſelbe innerhalb eines Fußes eintritt; Diäreſis, wenn ſie am Ende eines Fußes eintritt.

a. Beiſpiele der Cäſur.

Lobe den | Herren, den | mächtigen | König der | Ehren
– ∪ ∪ | – ∪ ‖ ∪ | – ∪ ∪ | – ∪ ∪ | – ∪

d. i. ein fünffüßiger daktyliſcher unvollzähliger Vers, und zwar mit weiblichem Schluß. Durch den Satzbau (1. „Lobe den Herren": Imperativſatz; 2. „den mächtigen König der Ehren": Appoſition zum Objekt des Satzes) wird der Klangzuſammenhang des Verſes innerhalb des zweiten Fußes getheilt. Zwei Silben dieſes Fußes gehören zum erſten Verstheil; die dritte Silbe zum zweiten.

Heraus | in eu|re Schat|ten, re|ge Wip|fel
∪ – | ∪ –|∪ – | ∪ ‖ –|∪ – |∪

d. i. ein fünffüßiger jambiſcher überzähliger Vers. Durch den Satzbau (1. „Heraus in eure Schatten": vorangeſtelltes Ortsobjekt; 2. „rege Wipfel": Vokativ der Anrede) wird der Klangzuſammenhang des Verſes innerhalb des vierten Fußes getheilt.

Die trennende Kraft der Cäſur iſt von weicher und wohlthuender Art. Die Wirkung liegt in zweierlei begründet: 1. darin, daß mit dieſer Art der Verstheilung eine verbindende und weiterführende Kraft zuſammengeht. Dem Geſetz des Rhythmus' folgend, verlangt man weiter zu hören. Der bereits begonnene Fuß will vollendet ſein. Der Schwung bricht nicht ab, wenn er auch ein wenig angehalten wird. 2. In beiden Klanggliedern des Verſes gleichen ſich die entgegengeſetzten Charaktere des Rhythmus' (ſteigend und fallend) miteinander aus. In jenem erſten Beiſpiel

Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren

iſt der rhythmiſche Charakter des erſten Versgliedes „Lobe den Herren" fallend (– ∪ ∪ | – ∪), der rhythmiſche Charakter des zweiten „den mächtigen König der Ehren" ſteigend (∪ – | ∪ ∪ – | ∪ ∪ – | ∪). Umgekehrt im zweiten Beiſpiel

Heraus in eure Schatten, rege Wipfel.

Hier iſt der rhythmiſche Charakter des erſten Versgliedes „Heraus in eure Schatten" ſteigend (∪ – ∪ – ∪ – ∪); der des zweiten „rege Wipfel" fallend (– ∪ – ∪). Und ſo immer bei der Cäſur. Ein allgemeines Geſetz der Schönheit, Ausgleichung zuſammentretender Gegenſätze, erfüllt ſich durch ſie in der Klangbewegung der Verſe.

b. Beiſpiele der Diäreſis.

Der Va|ter ſtraft | ſein Kind ‖ und füh|let ſelbſt | den Streich
∪ –|∪ – | ∪ – ‖ ∪ –|∪ – | ∪ –

d. i. ein ſechsfüßiger jambiſcher vollzähliger Vers. Durch den Satzbau (1. „der Vater ſtraft ſein Kind"; vollſtändiger Satz, Hauptſatz; 2. „und fühlet ſelbſt den

Streich“: ein anderer Hauptsatz) wird der Klangzusammenhang des Verses zwischen dem dritten und vierten Fuße getheilt.

Wüsten	könig	ist der	Löwe;	will er	sein Ge	biet durch	fliegen
– ∪	– ∪	– ∪	– ∪	– ∪	– ∪	– ∪	– ∪

d. i. ein achtfüßiger trochäischer vollzähliger Vers. Durch den Satzbau (1. „Wüstenkönig ist der Löwe“: vollständiger Satz, Hauptsatz; 2. „will er sein Gebiet durchfliegen“: neuer Satz, Vordersatz) wird der Klangzusammenhang des Verses zwischen dem vierten und fünften Fuße getheilt.

In der Diäresis liegt eine stärkere trennende Kraft als in der Cäsur: darum stärker, weil die Trennung ausschließlich, ja weil sie doppelt auftritt. Das rhythmische Glied (der Fuß) und das Satzglied (der logische Theil): beide schließen. Von einer Gegenüberstellung der rythmischen Charaktere und von der sanften Ausgleichung der Gegensätze, wie bei der Cäsur, ist hier nichts vorhanden. Ist das erste Versglied steigend, so auch das zweite; ist jenes fallend, so auch dieses. Eintönigkeit und Härte in der Gegenüberstellung der Glieder, Zerreißung ist leicht die Wirkung dieser Trennungsart, besonders dann, wenn die Verse, die so getheilt werden, nicht entsprechend lang sind und wenn die Theilung regelmäßig eintritt, namentlich als fortlaufende Halbirung.

(Die Ausdrücke „Cäsur“ und „Diäresis“ werden im Verlauf dieses Buches immer im letzteren Sinne genommen: als die durch die Satzbildung bewirkte Gliederung der Verse.)

§. 56. Rhythmische Freiheiten des Versbaues.

Abweichungen vom regelrechten Bau des Verses treten besonders in folgender Weise ein:

1. am Anfang des Verses, bei fallenden wie steigenden Versmaßen, das Vorantreten einer schwachen Silbe (Auftakt);

2. in jambischen Versen die Tonstärkung der ersten Silbe über die zweite (Umwandlung des ersten Jambus in einen Trochäus);

3. in jambischen Versen die Einfügung einer schwachen Silbe an irgend einer Stelle (Umwandlung eines beliebigen Jambus in einen Anapäst).

1. Auftakt. Z. B. in daktylischem Versmaß, Goethe, rastlose Liebe:

Lieber durch Leiden – ∪ ∪ – ∪
Will ich mich schlagen
Als so viel Freuden
Des Lebens ertragen. (∪) – ∪ ∪ – ∪

Im jambischen Versmaß, Uhland, Einkehr:

Gesegnet sei er alle Zeit ∪ – ∪ – ∪ – ∪ –
Von der Wurzel bis zum Gipfel (∪) ∪ – ∪ – ∪ – ∪

Im fünffüßigen Jambus, Schiller, Jungfrau von Orleans (V, 8):

Zu den Waffen! Auf! schlagt Lärmen! rührt die Trommeln!

2. Umwandlung des ersten Jambus in einen Trochäus. Z. B. Goethe, Nachtgesang:

O! gieb vom weichen Pfühle, ∪ – ∪ – ∪ – ∪
Träumend, ein halb Gehör! (– ∪) ∪ – ∪ –
Bei meinem Saitenspiele ∪ – ∪ – ∪ – ∪
Schlafe! was willst du mehr? (– ∪) ∪ – ∪ –

Uhland, das Schloß am Meer (im dritten Verse „golden" – ∪):

Hast du das Schloß gesehen, Golden und rosig wehen
Das hohe Schloß am Meer? Die Wolken drüber her.

Schiller, Glocke („Freiheit" im 5. Verse):

Da zerret an der Glocke Strängen Die Losung anstimmt zu Gewalt.
Der Aufruhr, daß sie heulend schallt, Freiheit und Gleichheit! hört man schallen,
Und nur geweiht zu Friedensklängen, Der ru'hge Bürger greift zur Wehr.

Goethe, Iphigenie: in dem Citat §. 53 finden sich zwei solcher Versanfänge.

3. Umwandlung eines Jambus in einen Anapäst z. B. Uhland, der Traum (im 4. Verse der zweite Fuß):

Es hat mir jüngst geträumet, Ich sah wohl in die Lande
Ich läg auf steiler Höh, Und über die weite See.

Schiller, Jungfrau von Orleans (sechster Fuß des Verses):

Hier der ergrimmte Feldherr, der, mit drohendem Schwert

Droysen, Aeschylus-Uebersetzung, Agamemnon (zweiter Fuß des Verses):

Als wär' ich ein kindisch Mädchen, so verhöhnst du mich.

§. 57. Jambische Verse.

Unter den jambischen Versen sind, als besonderen Gesetzen unterworfen, hervorzuheben:

1. der Alexandriner d. i. ein sechsfüßiger jambischer Vers, durch eine Diärefis nach dem dritten Fuße halbirt und mit paarweisen Reimen versehen, abwechselnd weiblichen und männlichen;

2. der jambische Trimeter d. i. ein sechsfüßiger jambischer Vers, immer vollzählig gebildet und mit einer oder zwei Cäsuren. Wenn Eine Cäsur, so steht diese meistens im dritten, seltener im vierten Fuße; wenn zwei Cäsuren, so steht die erste gewöhnlich im zweiten, die andere in einem beliebigen späteren (vierten oder fünften) Fuße.

Jamben sind der deutschen Sprache am meisten naturgemäß (§. 53). Jambische Verse empfehlen sich demgemäß für alle Dichtwerke, in denen leichter Fluß, bequeme Bewegung der Sprache, Erforderniß ist. Sie sind die Versart, die sich am gefügigsten jedem Inhalt, tieferem wie leichterem, anschmiegt. Abwesenheit eines besonderen Charakters, reine Harmonie der Bewegung, Uebereinstimmung mit dem allgemeinen Naturgesetz der freien Bewegung (jede freie Bewegung fängt naturgemäß mit dem Aufsteigen aus niederer Lage an): hierin liegt das Eigenthümliche der jambischen Verse.

Sie werden in allen Längen gebildet, und zwar nach den allgemeinen Regeln, die oben theils für die Bildung der einzelnen, theils für die Verbindung der Verse zu Strophen angegeben sind. Sogar:

1. einfüßige Verse, als durchgehende Form eines strophischen Liedes. Wolff, der Rattenfänger von Hameln (XVII, das Gericht), bildet ein sinn- und geistvolles Kunststück, der Onomatopöie (§. 42) sich nähernd, durch Verse dieser Art. Die „Glocke des Gerichts" ist es, die redend eingeführt wird; zum ersten die Glocke, welche die Schöffen und Beisitzer herbeiruft:

Ich schreie
Und feie
Für Freie
Und Knecht
Mit Grunde
Im Munde
Zur Stunde
Um Recht.

Ich frage
Und trage
Die Klage
Als Frohn,
Ich zünde
Und künde
Der Sünde
Den Lohn.

Dann die Glocke, welche den Verklagten zur Stätte geleitet:

Ich lade
Zum Pfade
Der Gnade
Und Huld,
Ich zwinge
Und bringe
Zum Dinge
Die Schuld.

Ich hege
Und lege
Zu Wege
Den Rath,
Ich schlichte
Und richte
Zu nichte
Die That ꝛc.

2. Zweifüßige jambische Verse. Z. B. in achtzeiligen Strophen (abwechselnd gereimt und reimlos) Platen, Ich schleich umher:

Ich schleich umher,
Betrübt und stumm.
Du fragst, o frage
Mich nicht, warum?
Das Herz erschüttert
So manche Pein
Und könnt' ich je
Zu düster sein?

Der Baum verdorrt,
Der Duft vergeht,
Die Blätter liegen
So gelb im Beet,
Es stürmt ein Schauer
Mit Macht herein,
Und könnt' ich je
Zu düster sein?

Aehnlich: Bürger, das Dörfchen; Goethe, Gefunden.

3. Dreifüßige jambische Verse. Z. B. in vierzeiligen Strophen (mit gekreuzten, abwechselnd weiblichen und männlichen Reimen) Novalis, der Bergmann:

Der ist der Herr der Erde,
Wer ihre Tiefen mißt,
Und jeglicher Beschwerde
In ihrem Schooß vergißt.

Wer ihrer Felsenglieder
Geheimen Bau versteht,
Und unverdrossen nieder
Zu ihrer Werkstatt geht ꝛc.

Aehnlich: Claudius, Abendlied; Goethe, Bundeslied; Uhland, Schäfers Sonntagslied, das Schloß am Meer; Anast. Grün, der Ring.

4. Vierfüßige jambische Verse. Z. B. in zehnzeiligen Strophen (mit abwechselnd weiblichen und männlichen Reimen) Schiller, die Macht des Gesanges:

Ein Regenstrom aus Felsenrissen,
Er kommt mit Donners Ungestüm,
Bergtrümmer folgen seinen Güssen
Und Eichen stürzen unter ihm;
Erstaunt mit wollustvollem Grausen

Hört ihn der Wanderer und lauscht
Er hört die Fluth von Felsen brausen,
Doch weiß er nicht, woher sie rauscht.
So strömen des Gesanges Wellen
Hervor aus nie entdeckten Quellen ꝛc.

Aehnlich: Schiller, Kampf mit dem Drachen, das Mädchen aus der Fremde; Uhland, Siegfrieds Schwert; Geibel, O Jugendzeit; Lenau, Liebesfeier.

Auch in größeren Dichtungen kommen vierfüßige gereimte Jamben vor: Kinkel, Otto der Schütz; Redwitz, Amaranth ꝛc.

5. Fünffüßige jambische Verse sind sehr viel im Gebrauch, gereimt und ungereimt, in Dichtungen aller Größen und Arten.

a. Gereimt sind fünfjambische Verse namentlich das rhythmische Maß für verschiedene Strophen- und Liedformen, die den romanischen Sprachen entlehnt sind: Terzine, Ottave (§. 62), Sonett (§. 112). Außerdem werden sie sowohl in Strophenbildungen eigener Empfindung, wie ohne strophische Gliederung gebraucht. Jenes z. B. in einer vierfüßigen, paarweise gereimten Strophe mit weiblichen Schlüssen, Anast. Grün, der Thurm am Strande (Schutt):

Ich war bescheidener Sonettendichter,
Im Qualm Venedigs zündend Himmelslichter,
Gebundne Rede meisternd wohlbedächtig,
Gebundner Hände jetzo minder mächtig.

Da lieg ich nun gleich einem schlechten Verse,
Verrenkt, gezwängt, vom Wirbel bis zur Ferse,
Die Ketten klappernd wie unreine Reime,
In übler Form verwischt die schönsten Keime ꝛc.

Ohne strophische Gliederung z. B. Meißner, Simplicitas (Ziska); Kinkel, Ein Schicksal.

b. Ungereimt (der englischen Poesie entlehnt; gewöhnlich der „neuere Jambus" genannt) sind die fünfjambischen Verse, meistens sehr frei gebaut: ohne Gesetz für den Schluß des Verses, ob vollzählig oder überzählig; mit großer Freiheit für das Hinüberziehen des Satzes aus einem Vers in den anderen; ferner ohne Gesetz über Cäsur oder Diäresis. Oft zeigen die Verse eine allzugroße Annäherung an Prosa. Sie finden sich in allen Gattungen, besonders für größere Darstellungen. Z. B. im Epischen, Scherenberg, Waterloo:

„Jacta est alea! Entweder — oder!"
Spricht der gefangne fränkische Cäsar
Auf Elba, seinem gnadenreichen Kerker,
Steht auf, schlägt um die Schulter seinen Purpur,
Tritt über die geschmeid'ge Wogenwand
Hinweg an Bord der Inconstantia,
Vertrauend ihrem Segel seine Sterne,
Durchschifft den salz'gen Rubikon und steuert
In San Juan, den Port nach Wüstenfahrt,
Berühret Frankreich seine alte Erde,
Wächst, ein Antäus, Haupt um Haupt von Schritt
Zu Schritt, ruft seinen horstverwies'nen Adler,
Wirft ihm den Purpur auf die rost'gen Schwingen.
Und der, durchzuckt vom Strahl des alten Gottes,
Trägt auf beseeltem Purpur wolkenhoch
Und wolkenschnell vor seinem Donnerer,
Ein Blitz, sein flatternd Trikolor von Thurm
Zu Thurm bis auf die Thürme Notre-Dame.

Gewalt'ges liebt der Mensch, und seine Schrecken,
Willkommen heißt er sie mit Glockenklang.
Kanonendonner; alle Brücken fallen
Und alle Thore thun sich auf der Städte,
Der Herzen; Land und Volk — ein off'ner Arm!
Verjubelnd alt und neue Thränen, tragen
Sie über Gräber ihrer Liebsten Leben,

Auf ihren Händen den, der sie begrub,
Von Gau zu Gau bis in die Metropole —
Ein Triumphzug vom Kerker auf den Thron!
Ein Blick verscheucht das große Pflegekind,
Ein Tritt knickt seine bleiche Lilie,
Ein Schlag zertrümmert den galanten Degen,
Das wurmzerfress'ne Scepter der Bourbonen.
Und wieder da steht er, Napoleon,
Der Imperator! Wieder da liegt Frankreich
Vor seinem Kaiser nieder — ein Fußfall.

Napoleon! weht's Süd, Nord, West und Ost —
Napoleon? hallt kreisend es zurück
Aus jedem Winkel der Europa, wie
Ein doppelzüngig Echo, Schreck und Hoffnung ꝛc.

Ebenso: Hamerling, Ahasver. — Ferner im Lyrischen z. B. Schefer, Laienbrevier. — Vollkommen eingebürgert ist der ungereimte fünfjambische Vers im Drama. (Zuerst von Joh. Heinr. Schlegel in einer Uebersetzung von Thomson's „Sophonisbe" 1758, dann von Christian Felix Weiße „Befreiung von Theben" 1764, „Atreus und Thyest" 1766 angewandt; darauf seit Lessing „Nathan der Weise" 1779 zum herrschenden Vers im Drama geworden.) Z. B. Lessing, Nathan (I, 3).

Derwisch. Reißt nur die Augen auf, so weit ihr könnt!
Nathan. Bist du's? bist du es nicht? In dieser Pracht
Ein Derwisch!
Derwisch. Nun, warum denn nicht? Läßt sich
Aus einem Derwisch denn nichts, garnichts machen?
Nathan. Ei wohl, genug! Ich dachte mir nur immer,
Der Derwisch — so der rechte Derwisch — woll'
Aus sich nichts machen lassen.
Derwisch. Beim Propheten!
Daß ich kein rechter bin, mag auch wohl wahr sein.
Zwar wenn man muß —
Nathan. Muß! Derwisch! Derwisch muß!
Kein Mensch muß müssen, und ein Derwisch müßte!
Was müßt' er denn?
Derwisch. Worum man ihn recht bittet,
Und er für gut erkennt: das muß ein Derwisch.
Nathan. Bei unserm Gott! Da sagst du wahr. Laß dich
Umarmen, Mensch. Du bist doch noch mein Freund?
Derwisch. Und fragst nicht erst, was ich geworden bin?
Nathan. Trotz dem, was du geworden! ꝛc.

Das erste Drama von Goethe im fünffüßigen Jambus „Iphigenie" 1786, von Schiller „Don Carlos" 1787.

6. Sechsfüßige jambische Verse.

a. Der Alexandriner (Erklärung oben im Paragraphen) stammt aus Frankreich (Racine, Corneille ꝛc.). Der Name schreibt sich entweder von einem altfranzösischen Gedicht, dessen Held Alexander d. Gr. gewesen, oder von einem Dichter Alexandre (de Bernay?) c. 1200. In Deutschland ist er seit Opitz († 1639) ein Jahrhundert lang und darüber in allen Gattungen herrschend gewesen, besonders in den epischen und dramatischen, aber auch in lehrhaften und beschreibenden.

Opitz nannte ihn den „heroischen" Vers. Selbst Kirchenlieder wurden in ihm gedichtet z. B. Joh. Heermann († 1647):

O Gott, du frommer Gott, du Brunnquell guter Gaben,
Ohn' den nichts ist, was ist! von dem wir Alles haben!
Gesunden Leib gieb mir, und daß in solchem Leib
Ein' unverletzte Seel' und rein Gewissen bleib'! ꝛc.

Ebenso: Martin Rinkart „Nun danket Alle Gott mit Herzen, Mund und Händen" ꝛc. Ein Beispiel neuerer Zeit, Rückert, Weisheit des Brahmanen:

Der Vater mit dem Sohn ist über Feld gegangen;
Sie können, nachtverirrt, die Heimath nicht erlangen.
Nach jedem Felsen blickt der Sohn, nach jedem Baum,
Wegweiser ihm zu sein im weglos dunkeln Raum.
Der Vater aber blickt indessen nach den Sternen,
Als ob der Erde Weg er wollt' am Himmel lernen.
Die Felsen blieben stumm, die Bäume sagten nichts;
Die Sterne deuteten mit einem Streifen Lichts,
Zur Heimath deuten sie: Wohl dem, der traut den Sternen!
Den Weg der Erde kann man nur vom Himmel lernen ꝛc.

Schon bald nach Opitz wurde das Schwunglose und Eckige des Alexandriners zuweilen empfunden: die Abwesenheit jeder kleinsten Freiheit und Abweichung; ferner die Art der Diäresis, die den Vers zu so kleinen Gliedern halbirt; endlich die Reime, die bei dieser engen und regelmäßigen Stellung und bei der Schärfe aller Schlüsse, der ersten und der zweiten Vershälftschlüsse, leicht klapprig werden. Um den Eindruck zu mildern, wurden verschiedene Aenderungen angebracht: theils Umstellung der Reime, theils Unterbrechung der sechsfüßigen Verse durch kürzere, besonders vierfüßige und ungetheilte. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts begann eine allgemeine Abwendung von ihm. Herder nannte ihn das „Hackbrett des Alexandriners". (Der Hexameter für's Epische und der fünffüßige Jambus für's Dramatische nahmen seine Stelle ein.) In neuerer Zeit hat Freiligrath das Versmaß in freierer Weise „wieder zu Ehren zu bringen" gemeint — „der Alexandriner":

Spring an, mein Wüstenroß aus Alexandria!
Mein Wildling! Solch ein Thier bewältiget kein Schah,
Kein Emir, und was sonst in jenen
Oestlichen Ländern sich in Fürstensätteln wiegt.
Wo donnert durch den Sand ein solcher Huf? Wo fliegt
Ein solcher Schweif? wo solche Mähnen?

Wie es geschrieben steht, so ist dein Wiehern: Ha!
Ausschlagend, das Gebiß verachtend, stehst du da;
Mit deinem losen Stirnhaar buhlet
Der Wind; dein Auge blitzt, und deine Flanke schäumt.
Das ist der Renner nicht, den Boileau gezäumt
Und mit Franzosenwitz geschulet!

Der trabt bedächtig durch die Bahn am Leitzaum nur;
Ein Heerstraßgraben ist die leidige Cäsur
Für diesen feinen saubern Alten.
Er weiß, daß eitler Muth ihm weder ziemt noch frommt:
So schnäufelt er, und hebt die Hüflein, springt, und kommt
Ans andre Ufer wohlbehalten.

Doch dir, mein flammend Thier, ist sie ein Felsenriß
Des Sinai; — zerbrecht, Springriemen und Gebiß!
Du jagst hinan — da klafft die Ritze!
Ein Wiehern und ein Sprung! dein Hufhaar blutet, du
Schwebst ob der Kluft; dem Fels entlockt dein Eisenschuh
Des Echos Donner und des Kiesels Blitze.

Und wieder nun hinab, wühl' auf den heißen Sand!
Vorwärts! laß tummeln dich von meiner sichern Hand,
Ich bringe wieder dich zu Ehren.
Nicht achte du den Schweiß! Sieh, wenn es dämmert, lenk'
Ich langsam seitwärts dich, und streichle dich und tränk'
Dich lässig in den großen Meeren.

b. Der jambische Trimeter (Erklärung oben im Paragraphen) war in der griechischen Poesie das Versmaß des Dialogs im Drama. Besondere Schönheiten desselben liegen in der harmonischen Mischung des Gesetzmäßigen und Freien. Das Letztere ist, außer den allgemeinen Freiheiten (§. 56), besonders durch die Cäsur vertreten. Mit dieser aber hängt im Zusammenhang des ganzen Gesetzes eine doppelte Schönheitswirkung zusammen: 1. daher, daß durch die Cäsur der erste Verstheil weiblich geschlossen wird, während der ganze Vers (weil er vollzählig ist) männlich endet; 2. daher, daß der rhythmische Ansatz zu Anfang des Verses steigend ist, während der rhythmische Ansatz des zweiten Verstheiles fallend. — Der jambische Trimeter ist in der deutschen Poesie zuerst in den Uebersetzungen der griechischen Dramen angewandt worden; darauf auch in selbständigen dramatischen Dichtungen. Schiller hat ihn in zwei Scenen der „Jungfrau von Orleans" eintreten lassen: im Monolog Montgomery's und im Dialog zwischen diesem und Johanna (II, 6 und 7):

Wo soll ich hinfliehn? Feinde rings umher und Tod!
Hier der ergrimmte Feldherr, der, mit drohendem Schwert
Die Flucht versperrend, uns dem Tod entgegentreibt.
Dort die Fürchterliche, die verderblich um sich her
Wie die Brunst des Feuers raset — und ringsum kein Busch,
Der mich verbärge, keiner Höhle sichrer Raum!
O, wär' ich nimmer über Meer hieher geschifft,
Ich Unglückselʼger! Eitler Wahn bethörte mich,
Wohlfeilen Ruhm zu suchen in dem Frankenkrieg,
Und jetzo führt mich das verderbliche Geschick
In diese blutʼge Mordschlacht. Wär' ich weit von hier
Daheim noch an der Savern blühendem Gestad,
Im sichern Vaterhause, wo die Mutter mir
In Gram zurückblieb und die zarte süße Braut.
Weh mir! was seh' ich! dort erscheint die Schreckliche!
Aus Brandes Flammen, düster leuchtend, hebt sie sich,
Wie aus der Hölle Rachen ein Gespenst der Nacht,
Hervor! Wohin entrinn' ich? Schon ergreift sie mich ꝛc.

Ferner: Platen, die verhängnißvolle Gabel, der romantische Oedipus.

7. Siebenfüßige jambische Verse kommen selten vor. Sie werden gewöhnlich mit einer Diäresis nach dem vierten Fuße und mit paarweise gestellten Reimen, entweder vollzählig oder überzählig, gebildet. Vollzählig z. B. Wilh. Müller, die letzten Griechen (§. 33). Ueberzählig z. B. Platen, zweite Parabase der „verhängnißvollen Gabel".

8. Achtfüßige jambische Verse werden immer vollzählig gebildet und durch eine Diäresis nach dem vierten Fuße halbirt. Gewöhnlich sind sie zu vierzeiligen Strophen mit paarweise gestellten Reimen verbunden. So Geibel, Zuflucht:

Der du mit Thau und Sonnenschein ernährst die Lilien auf dem Feld,
Der du der jungen Raben nicht vergissest unterm Himmelszelt,
Der du zu Wasserbächen führst den Hirsch, der durstig auf den Tod,
O gieb, du Allbarmherziger, auch unsrer Zeit, was ihr so noth!

Um Frieden, Frieden flehen wir, nicht jenen, der des Sturms entbehrt,
Der sicher in der Scheide Haft gefesselt hält das scharfe Schwert,
Nein, um den Frieden in der Brust, dem's mitten in der Schlacht nicht graut,
Weil auf den Felsen deines Worts mit festen Pfeilern er gebaut ꝛc.

Ebenso: Platen, Harmosan.

9. Verbindung verschiedenfüßiger jambischer Verse findet häufig statt, besonders so, daß Verse mit männlichem Schluß um 1 Fuß länger und Verse mit weiblichem Schluß um 1 Fuß kürzer abwechseln z. B. vier- und dreifüßige. So Lenau, die Haideschenke (in vierzeiligen Strophen):

Ich zog durch's weite Ungarland;
Mein Herz fand seine Freude,
Als Dorf und Busch und Baum verschwand
Auf einer stillen Haide.

Die Haide war so still und leer,
Am Abendhimmel zogen
Die Wolken hin gewitterschwer
Und leise Blitze flogen ꝛc.

Aehnlich so: Uhland, der Königssohn; Goethe, der Sänger. Oft auch in größeren Abweichungen z. B. abwechselnd sechs- und zweifüßige in Goethe, Nähe des Geliebten; vier- und einfüßige in Wilh. Müller, des Finken Gruß (§. 33); und in vielen anderen Abwechslungen.

§. 58. Trochäische Verse.

Unter den trochäischen Versen werden am häufigsten angewandt:

1. vierfüßige, sowohl vollzählig wie unvollzählig, gereimt und ungereimt;

2. fünffüßige, besonders ungereimt;

3. achtfüßige, immer mit einer Diäresis nach dem vierten Fuße und mit paarweise gestellten Reimen, meistens vollzählig.

Dem Trochäus wohnt Schwere und Würde ein. In dem Vorangehen der tonstarken Silbe liegt dieser Charakter begründet. Die Empfindung wird unmittelbar und am stärksten von dem gewichtvollen Klange des Fußes berührt. Die eine darauf folgende leichte Silbe macht nicht genug Gegengewicht dagegen aus. Erhöht wird dieser Charakter noch dadurch, daß um des Fußes willen mancherlei Abweichungen von der natürlichen Wortstellung hin und wieder erforderlich sind, besonders solche, bei denen (statt der einsilbigen leichten Formwörter) bedeutungsstarke Begriffswörter an den Anfang der Verse kommen. — Trochäen sind in der spanischen Poesie der vorherrschende Fuß. Namentlich der vier- und achtfüßige Trochäus sind ihr entlehnt. — Trochäische Verse finden sich nicht (wie jambische) in allen Längen. Namentlich sechs- und siebenfüßige kommen nicht wohl vor.

1. Zweifüßige trochäische Verse können in zusammenhängenden Darstellungen die Sprache nicht anders als gezwungen geben. Platen hat das Kunststück in einigen kleinen Gedichten vollbracht. Z. B. Ungereimt „An der Erde":

An der Erde
Frei und fröhlich
Kroch die Raupe,
Freute kindiſch,
Immer kriechend,
Sich umhüllter
Junger Knospen.

Aber ſelbſtiſch
Eingekloſtert
Spinnt die Puppe.
Der Entfaltung
Qualenkämpfe
Wühlen grauſam
Durch das Innre.

Doch befreiend
Sieget Wärme:
Schwebe raſtlos,
Aether koſtend,
Farbe funkelnd,
Du erlöſter
Sommervogel!

Ebenſo: Erinnerungen. — Ferner gereimt, ſogar mit Schlagreimen, Platen, „Wo ſich gatten“:

Wo ſich gatten
Jene Schatten
Ueber Matten
Um den Quell,
Reich an loſen
Hageroſen,
Kommt zu koſen,
Brüder ſchnell!

Kaum gefunden,
Schon umwunden,
Schon verbunden,
Weiß ich, wie?
Keiner höhne,
Muſenſöhne,
Dieſe ſchöne
Sympathie!

Jubelt, bringet
Dank und ſinget,
Welle klinget,
Roſe blüht:
Das in Wonnen
Nie zerronnen,
Welch beſonnen
Kalt Gemüth!

Vögel neigen
Aus den Zweigen,
Heißen ſchweigen
Mich zuletzt:
Wer beſchriebe
Lenzestriebe,
Wer die Liebe,
Wer das Jetzt?

2. Dreifüßige trochäiſche Verſe ſind gleichfalls ſelten. Sie geſtatten der Sprache ein wenig mehr Freiheit in der Bewegung. Z. B. in einer 7zeiligen gereimten Strophe mit abwechſelnd vollzähligen und unvollzähligen Verſen Frd. Schlegel, Freiheit:

Freiheit, ſo die Flügel
Schwingt zur Felſenkluft,
Wenn um grüne Hügel
Weht des Frühlings Luft;
Sprich aus dem Geſange,
Rauſch in deutſchem Klange,
Athme Waldes Luft!

Was mit Luſt und Beben
In die Seele bricht,
Dies geheime Leben
Iſt es Freiheit nicht?
Dieſe Wunderfülle
Die in Liebeshülle
An die Sinne ſpricht ꝛc.

Ferner: Platen, „Zwiſchen Fichtenwäldern“, Parſenlied.

3. Vierfüßige ſind unter den trochäiſchen Verſen die am meiſten beliebten. Sie kommen in dreierlei Art vor: ungereimt, durchweg gereimt und abwechſelnd gereimt.

a. Ungereimt. Bei den ungereimten vierfüßigen Trochäen wird es gewöhnlich gleichgiltig genommen, ob die Verſe vollzählig oder unvollzählig ſind. Z. B. Herder, Cid:

Trauernd tief ſaß Don Diego,
Wohl war keiner je ſo traurig;
Gramvoll dacht' er Tag und Nächte
Nur an ſeines Hauſes Schmach.

An die Schmach des edlen alten
Tapfern Hauſes der von Lainez,
Das die Inigos an Ruhme,
Die Alarkos übertraf ꝛc.

Ebenſo: Herder, die wiedergefundenen Söhne; Kopiſch, König Jakob von Belvedere; Scheffel, Trompeter von Säckingen.

Auch einige Dramatiker haben vierfüßige ungereimte Trochäen verwandt: Müllner, die Schuld 1816; Grillparzer, die Ahnfrau 1817 ꝛc.

b. Gereimte vierfüßige Trochäen, meiſtens abwechſelnd vollzählig und unvollzählig, und mit gekreuzten Reimen. Schiller, An die Freude:

Freude, ſchöner Götterfunken,
Tochter aus Elyſium,
Wir betreten feuertrunken
Himmliſche, dein Heiligthum.

Deine Zauber binden wieder,
Was die Mode ſtreng getheilt;
Alle Menſchen werden Brüder,
Wo dein ſanfter Flügel weilt ꝛc.

Ebenſo: Goethe, Glück der Entfernung, der Schatzgräber.

c. Abwechselnd ungereimte und gereimte trochäische Verse. Z. B. Anast. Grün, Begrüßung des Meeres:

Unermeßlich und unendlich,
Glänzend, ruhig, ahnungsschwer,
Liegst du vor mir ausgebreitet,
Altes, heil'ges, ew'ges Meer!

Soll ich dich mit Thränen grüßen,
Wie die Wehmuth sie vergießt,
Wenn sie trauernd auf dem Friedhof
Manch ein theures Grab begrüßt?

Denn ein großer stiller Friedhof,
Eine weite Gruft bist du,
Manches Leben, manche Hoffnung
Deckst du kalt und fühllos zu ꝛc.

Ferner: Schiller, der Jüngling am Bache; Goethe, Meeres Stille; Uhland, freie Kunst; J. Kerner, der reichste Fürst; Lenau, Bitte; Freiligrath, der Blumen Rache.

4. Fünffüßige trochäische Verse: eine edle Form der Sprache, in der das ernste Gleichmaß der Glieder (der Trochäen) sich gegen die Freiheit und Weihe des Ganzen (des fünffüßigen, einem Gesetz der Theilung nicht unterworfenen Verses) auszugleichen genügend Raum findet. Sie kommen ungereimt und gereimt vor.

a. Die ungereimten (gewöhnlich „serbische Trochäen" genannt) werden immer vollzählig gebildet. Z. B. P. Heyse, die Brüder:

An dem Flusse liegt der Maulbeergarten,
Und ein Sommerlüftchen regt die Wipfel,
Drin die Grille singt, im Laub verborgen.
Und herüber aus dem Königsschlosse,
Dem der Fluß in Demuth küßt die Schwellen,
Und herüber durch's Gewühl der Gassen
Tönen Paukenklang und Glockenspiele,
Tönt Geschrei der Pfauen und Fasanen
Und das Wiehern stolzer Viergespanne
Mit dem Festgesumm von Menschenstimmen.
Denn des Landes Wei geliebter Erbprinz
Führet heim die fremde Fürstentochter.

An dem Flusse durch den Maulbeergarten,
Wandelt ganz allein Swen-Kong, der König,
Trägt den Fürstenhut von Schillerseide
Mit neun goldgeflochtnen Quastenschnüren,
Trägt den Seidenrock mit Fuchs verbrämet,
Schön gegürtet mit dem Perlengürtel
Und den bunten Kies der Gartenpfade
Tritt er mit den rothen Fürstenschuhen ꝛc.

Ferner: Herder, der gerettete Jüngling; Goethe, Klaggesang von den edlen Frauen des Asan Aga; Kopitsch, Psaumis und Puras; Platen, die Abassiden.

b. Die gereimten fünffüßigen Trochäen werden gewöhnlich abwechselnd vollzählig und unvollzählig (mit weiblichen und männlichen Reimen) gebildet. Z. B. Schiller, Antritt des neuen Jahrhunderts (in vierzeiligen Strophen):

Edler Freund! Wo öffnet sich dem Frieden,
Wo der Freiheit sich ein Zufluchtsort?
Das Jahrhundert ist im Sturm geschieden,
Und das neue öffnet sich mit Mord.

Und das Band der Länder ist gehoben,
Und die alten Formen stürzen ein;
Nicht das Weltmeer hemmt des Krieges Toben,
Nicht der Nilgott und der alte Rhein ꝛc.

Ebenso: Schiller, Abschied vom Leser. — Oder in paarweiser Reimstellung z. B. Lenau, Wandel der Sehnsucht; Hölderlin, Griechenland.

5. Achtfüßige trochäische Verse werden immer durch eine Diäresis nach dem vierten Fuße halbirt, mit Reimen paarweise gebildet und gewöhnlich in vierzeiligen Strophen verbunden. In Bezug auf die Versschlüsse sind sie entweder vollzählig (mit weiblichen) oder unvollzählig (mit männlichen Reimen).

a. Vollzählig. Z. B. Freiligrath, Löwenritt:

Wüstenkönig ist der Löwe; will er sein Gebiet durchfliegen,
Wandelt er nach der Lagune, in dem hohen Schilf zu liegen.
Wo Gazellen und Giraffen trinken, lauert er im Rohre;
Zitternd über dem Gewalt'gen rauscht das Laub der Sycomore.

Abends, wenn die hellen Feuer glühn im Hottentottenkraale,
Wenn des jähen Tafelberges bunte, wechselnde Signale
Nicht mehr glänzen, wenn der Kaffer einsam schweift durch die Karroo,
Wenn im Busch die Antilope schlummert, und am Strom das Gnu ꝛc.

Ebenso: Platen, das Grab in Busento.

2. Unvollzählig. Z. B. Anast. Grün, Frühlingsgedanken (Spaziergänge eines Wiener Poeten):

Fern der Stadt auf einem Hügel saß ich unterm grünen Baum,
Der mir säuselnd um die Schläfe spielte, wie im Frühlingstraum,
Frei die Blicke ließ ich schweifen über Felder, Höh'n und Wald
Bis die fernen blauen Berge ihnen höhnend riefen: Halt!

Sieh, da nahmen die Gedanken ihren leichten Wanderstab,
Schritten über jene Berge, jenseits in das Thal hinab,
Schritten fort unaufgehalten, über neue Bergeswand,
Und sie sahn, so weit sie wallten, ringsum schönes, reiches Land ꝛc.

6. Verbindung trochäischer Verse, die verschiedene Zahl von Füßen haben, findet ähnlich so statt, wie die von jambischen Versen (§. 57) z. B. vier- und dreifüßige; Goethe, An den Mond (mit männlichen Schlüssen):

Füllest wieder Busch und Thal
Still mit Nebelglanz,
Lösest endlich auch einmal
Meine Seele ganz.

Breitest über mein Gefild
Lindernd deinen Blick,
Wie des Freundes Auge mild
Ueber mein Geschick ꝛc.

Aehnlich: Schiller, Ritter Toggenburg; H. v. Kleist, Kriegslied. — Oder vier-, drei- und zweifüßige in Verbindung z. B. Goethe, der Zauberlehrling, deutscher Parnaß. Und in vielen anderen Verbindungen.

§. 59. Anapästische Verse.

Die anapästischen Verse sind, rein, sehr wenig im Gebrauch, meistens in so großer Zahl mit Jamben gemischt, daß man sie richtiger als „jambisch-anapästische" bezeichnete. Mit Reimen kommen am meisten vier- und dreifüßige, und zwar gewöhnlich abwechselnd, vor. Unter den längeren Versen ist ein siebenfüßiger, den Griechen nachgebildet, hervorzuheben.

Der Anapäst ist der Fuß der Unruhe, der hüpfenden, sprungvollen Eile. Zwei leichte Klangbewegungen, einander unmittelbar folgend, leiten ihn ein. Der starke Klang, der darauf eintritt, hat nicht Macht genug, um der Bewegung Ruhe zu gebieten. Er wird im Verse von den unruhigen Silben des folgenden Fußes überhastet. Die Stimme ist, wie von einem Schwungbrett aus, geschnellt. — Die übergroße Hast, die in den Anapästen liegt, verbunden mit der Eintönigkeit, die sie erzeugen, ist der Grund, daß sie sehr wenig allein vorkommen. Die Auslassung einer schwachen Silbe wirkt wohlthuend zur Beruhigung. Am häufigsten, fast durchgängig, findet die Umwandlung des ersten Anapäst in einen Jambus statt. Außerdem ist es eine harmonische Vertheilung von Jamben und Anapästen, deren die Dichter sich häufig befleißigen. Die Folge dieser Freiheit ist, daß Versmaße dieser Art ebensogut nach griechisch-römischer Auffassung als jambisch-anapästische, wie nach germanischer Auffassung als Verse, für die nur die Zahl der tonstarken Silben gesetzlich bestimmt ist, bezeichnet werden können. Die Zahl der schwachen Silben ist, ob es so oder so benannt wird, dem Geschmack des Dichters überlassen. — Anapästische Verse sind es vorzugsweise, die ihrer leichten heiteren Art wegen stark zur Steigerung des Klanges durch Reimhäufung und Onomatopöie auffordern (§. 42).

1. Zweifüßige anapästische Verse. Z. B. vollzählige in einer gereimten sechszeiligen Strophe, Platen, Zauberglas:

Es ist ein Krystall, Es färbt und belebt,
In dem sich das All Was in ihm verschwebt,
So lieblicher malt, Mit rosigem Schein:
Und der es getreu, Drum Kummer und Haß
Doch schöner und neu Vergiß und verlaß,
Zurücke dir strahlt. Und blicke hinein.

Oder abwechselnd überzählige und vollzählige in einer achtzeiligen Strophe, J. Kerner, Wanderlied:

Wolauf! noch getrunken Die Sonne, sie bleibet
Den funkelnden Wein! Am Himmel nicht stehn;
Ade nun, ihr Lieben! Es treibt sie, durch Länder
Geschieden muß sein. Und Meere zu gehn.
Ade nun, ihr Berge, Die Woge nicht haftet
Du väterlich Haus! Am einsamen Strand,
Es treibt in die Ferne Die Stürme, sie brausen
Mich mächtig hinaus. Mit Macht durch das Land.

Ebenso: Salis, der Garten des Lebens.

2. Dreifüßige anapästische Verse. Z. B. abwechselnd überzählige und vollzählige in einer gereimten vierzeiligen Strophe, Scheffel, der Pfahlmann:

Dichtqualmende Nebel umfeuchten Ein Mann sitzt auf hölzernem Stege
Ein Pfahlbaugerüstwerk im See In Felle gehüllt, denn es zieht;
Und fern ob der Waldwildniß leuchten Er schnipst mit der Feuersteinsäge
Die Alpen in ewigem Schnee. Ein Hirschhorn und summelt ein Lied ꝛc.

Aehnlich: Anast. Grün, das Blatt im Buche; Budberg, Kühle Erde.

3. Vierfüßige anapästische Verse. Z. B. vollzählige in einer vierzeiligen Strophe mit paarweisen Reimen, Anast. Grün, die beiden Sängerheere:

Einst schlief ich im düsteren Ulmenhain
Nicht fern von den Särgen der Barden ein.
Mich sangen die Vögel des Waldes in Ruh,
Es rauschten die Zweige wie Lieder dazu.

Als jegliches Aug in Schlummer schon brach
Und Kummer allein und Liebe noch wach,
Da rüttelts und schüttelts an Riegel und Sarg,
Da rüttelt und sprengt es Riegel und Sarg ꝛc.

Aehnlich: Bürger, der Kaiser und der Abt; Chamisso, Vetter Anselmo; Herder, der Eistanz.

4. Fünffüßige anapästische Verse z. B. überzählige mit weiblichem Schluß in gereimter vierfüßiger Strophe, Uhland, die Mähderin:

Guten Morgen, Marie! so frühe schon rüstig und rege?
Dich, treuste der Mägde, dich machet die Liebe nicht träge.
Ja, mähst du die Wiese mir ab von jetzt in drei Tagen,
Nicht dürft ich den Sohn dir, den einzigen, länger versagen ꝛc.

5. Sechsfüßige. S. Anm. am Schluß des Paragraphen.

6. Siebenfüßige anapästische Verse: Nachbildung griechischer Form. Sie werden mit einer Diäresis nach dem vierten Fuße und durchweg überzählig (mit weiblichem Schlusse) gebildet. Platen hat sie in den Parabasen zuweilen angewandt; z. B. aus der „Parabase 1835“:

Sei dieses gesagt, daß nicht ihr stets Altvordere rühmend erhöhn mögt
Als gläubig und fromm, und die jüngere Zeit darstellt als weltlich und gottlos.
Nicht gingen sie uns in der Andacht vor, weil Klöster in Menge gebaut sie,
Und die Kinder enterbt, und der Kirche vermacht ihr Gut aus Furcht vor dem Fegfeu'r.
Denn Klöster zu baun, kein nützliches Werk wär's jetzt, nein, wahrlich ein schlechtes!
Jetzt sind sie der Sitz geistlosen Gebets, einst waren sie Sitz der Gesittung;
Jetzt streuen sie Dummheit aus und Verderb, einst säten sie Wissen und Geist aus.
So wechselt die Zeit und der Welt Umschwung und der Menschheit ewige Wandlung;
Und solang ihr die nicht völlig begreift, bleibt stets ihr lallende Knäblein,
Denn, gilt für gerecht, was bloß alt ist, dann kehrt zu den Heiden zurück nur! ꝛc.

Auch gereimt. Z. B. Schlußparabase der „verhängnißvollen Gabel“:

Sein Abschiedswort thut euch durch mich der Komödienschreiber zu wissen,
Der oftmals schon, im Laufe des Stücks, vortrat aus seinen Kulissen:
Ueberseht huldreich die Gebrechen an ihm, laßt euch durch's Gute bestechen!
Man liebt ein Gedicht, wie den Freund man liebt, ihn selbst mit jedem Gebrechen;
Denn, wollet ihr was abziehn von ihm, dann wär es derselbe ja nicht mehr,
Und ein Mensch, der nichts zu verzeihen vermag, nie seh er ein Menschengesicht mehr!
Wohl weiß der Poet, daß dieses Gedicht ihm Tausende werden verketzern,
Ja, daß es vielleicht Niemanden gefällt, als etwa den Druckern und Setzern ꝛc.

7. Verbindung anapästischer Verse von verschiedener Fußzahl. Besonders beliebt ist auch hier die Verbindung von vier- und dreifüßigen Versen, die vierfüßigen vollzählig, die dreifüßigen überzählig. Z. B. in einer sechszeiligen Strophe, Schiller, Hoffnung:

Es reden und träumen die Menschen viel
Von besseren künftigen Tagen:
Nach einem glücklichen goldenen Ziel
Sieht man sie rennen und jagen;
Die Welt wird alt und wird wieder jung
Doch der Mensch hofft immer Verbesserung ꝛc.

Aehnlich: Goethe, Todtentanz, der getreue Eckart; Uhland, Abschied. Ferner Verbindung von vierfüßigen mit zweifüßigen: Uhland, Graf Eberstein. Ferner vier-, drei- und zweifüßige verbunden, Platen, Romanze;

Anmerkung. Vor Klopstock's „Messias" (1748) waren daktylische Hexameter, wie man sich ausdrückte, „mit einer Vorschlagssilbe" mehrfach im Gebrauch. Am bekanntesten sind die durch Ew. v. Kleist's „Frühling" (§. 11) geworden. Da in diesen Dichtungen die kurze Silbe als Regel des Versmaßes eintritt, so ist die Natur des Auftakts (das gelegentlich und vereinzelt Auftretende) dabei verloren gegangen. Die Versart des ganzen Dichtwerkes hat ihren Charakter geändert. Nicht Daktylen, sondern Anapästen empfindet man. Der Vers würde demgemäß zweckmäßiger als ein sechsfüßiger anapästischer mit überzähligem Schluß und mit Freiheit in der Cäsur oder Diäresis (dem im Hexameter herrschenden Gesetz gemäß) bezeichnet werden.

§. 60. Daktylische Verse.

Unter den daktylischen Versen sind zwei sechsfüßige (Nachbildung griechischer Form) zu besonderer Bedeutung gelangt.

1. Der Hexameter d. i. ein sechsfüßiger unvollzähliger daktylischer Vers, unvollzählig mit weiblichem Schluß. Unter den ersten vier Daktylen können beliebige in Spondeen vertauscht werden. Tritt statt des fünften Daktylus ein Spondeus ein, so gilt der Vers als Ausnahme (versus spondaicus). Der Hexameter wird durch eine Cäsur getheilt, und zwar, wenn im dritten Fuße, so durch eine männliche oder weibliche, wenn im vierten, so immer durch eine männliche.

2. Der Pentameter d. i. ein sechsfüßiger daktylischer Vers, durch eine Diäresis in zwei Hälften getheilt; jede Vershälfte unvollzählig, und zwar mit männlichem Schluß. In der ersten Vershälfte können die beiden Daktylen oder einer derselben in Spondeen vertauscht werden.

Der Daktylus ist der Fuß des starken bewegungsreichen Schrittes. Stark ist er durch den Einsatz mit der betonten Silbe, bewegungsreich durch den Doppelschlag leichterer Silben, die jenem folgen. Daktylen allein, ohne Mischung mit anderen Füßen (Trochäen oder Spondeen) erzeugen eine schnell und leicht bemerkte Eintönigkeit. Um diese zu vermeiden, werden sie gewöhnlich, rein, nur in kürzeren Versen angewandt, wo die Nothwendigkeit des unvollzähligen Schlusses (§. 53) genügende Abwechselung durch andere ruhigere Füße verursacht. In längeren Versen dagegen werden auch außer dem Schlusse gern Trochäen oder Spondeen statt der Daktylen gesetzt. So namentlich in den, der griechischen Poesie entlehnten sechsfüßigen (Hexameter und Pentameter). In dieser Mischung können die daktylischen Maße zu einem außerordentlich bedeutungsvollen Gesetz werden, brauchbar für Gedanken großer Art und weitreichenden Zusammenhanges, ebenso für Stimmungen jeden Charakters, ernsten wie heiteren, weichen wie kraftvollen. — Die kürzeren daktylischen Verse kommen als durchgehendes Gesetz nur selten vor; verhältnißmäßig am häufigsten zwei- und vierfüßige. Mehr im Gebrauch ist, Verse verschiedener Fußzahl abwechseln zu lassen.

1. Zweifüßige daktylische Verse. Z. B. in gereimten vierzeiligen Strophen, immer unvollzählig, und zwar abwechselnd mit weiblichem und männlichem Schluß. Goethe, frühzeitiger Frühling:

Tage der Wonne, Reichlicher fließen Bläuliche Frische!
Kommt ihr so bald? Bächlein zumal. Himmel und Höh!
Schenkt mir die Sonne, Sind es die Wiesen, Goldene Fische
Hügel und Wald? Ist es das Thal? Wimmeln im See ꝛc.

Ferner: Goethe, zum neuen Jahr; Schiller, Punschlied; Lenau, Primula veris. — Oder abwechselnd vollzählige und unvollzählige um zwei Silben, z. B. in vierzeiliger gereimter Strophe, Platen, Chor der Hirten (Christnacht):

Preis dem Geborenen Engel mit Lilien Der den krystallenen
Bringen wir dar, Stehn im Azur Himmel vergaß,
Preis der erkorenen Fromme Vigilien Bringt zu Gefallenen
Gläubigen Schar! Singt die Natur: Ewiges Maß!

Aehnlich: Goethe, Chor der Engel (Faust §. 41).

2. Dreifüßige daktylische Verse. Z. B. in einer vierzeiligen gereimten Strophe mit männlichen Schlüssen, Wessenburg, Sehnsucht:

Lüftchen, woher und wohin Bächlein, woher und wohin
Trägst du so lieblichen Duft? Kosend und küssend gelind?
Sicher mit liebendem Sinn Blumen voll freundlichem Sinn
Schönes, Geliebtes dich ruft. Deine Gespielinnen sind ꝛc.

3. Vierfüßige daktylische Verse. Z. B. in einer sechszeiligen gereimten Strophe, unvollzählig mit weiblichem und männlichem Schluß, Schiller, Würde der Frauen:

Ehret die Frauen! Sie flechten und weben
Himmlische Rosen in's irdische Leben,
Flechten der Liebe beglückendes Band,
Und in der Grazie flüchtigem Schleier
Nähren sie wachsam das ewige Feuer
Schöner Gefühle mit heiliger Hand.

Aehnlich: Schiller, das eleusische Fest; Salis, Ermunterung.

4. Verbindung daktylischer Verse von verschiedener Fußzahl. Z. B. dreifüßige (unvollzählig um zwei Silben) mit vierfüßigen (unvollzählig um eine Silbe), Körner, Gebet während der Schlacht:

Vater, ich rufe dich!
Brüllend umwölkt mich der Dampf der Geschütze,
Sprühend umzucken mich rasselnde Blitze.
Lenker der Schlachten, ich rufe dich!
Vater, du führe mich! ꝛc.

Ferner: fünf-, drei- und zweifüßige im Kirchenlied: Neander, Lobe den Herren:

Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren,
Meine geliebete Seele, das ist mein Begehren.
Kommet zu Hauf,
Psalter und Harfe, wacht auf!
Lasset die Musikam hören!

Lobe den Herren, der Alles so herrlich regieret,
Der dich auf Adelers Fittichen sicher geführet;
Der dich erhält,
Wie es dir selber gefällt;
Hast du nicht dieses verspüret? ꝛc.

Und in vielen anderen Verbindungen.

5. Sechsfüßige daktylische Verse.

a. Der Hexameter (Erklärung oben im Paragraph). Schema:

— — — — — ⏑

– ⏑⏑ | – ⏑⏑ | –, ⏑,⏑ | –, ⏑⏑ | – ⏑⏑ | – ⏑

„Hexameter" (ἑξάμετρος sc. στίχος): der aus sechs Metren bestehende Vers. Jeder Daktylus oder, welcher Fuß an seine Stelle tritt, stellt ein Metrum dar. — Die Cäsuren des Hexameters mit griechischen Namen: 1. die männliche im dritten Fuße penthemimeres (πεντε und ἡμιμερής, fünf, halbtheilig): die Cäsur nach fünf Fußhälften z. B.

Auf die Po= | stille ge= | bückt, ‖ zur | Seite des | wärmenden | Ofens.

2. Im dritten Fuße die weibliche Cäsur kata triton trochaeon (κατὰ τρίτον τροχαῖον): die nach dem dritten Trochäus. Durch diese Cäsur wird der dritte Fuß in einen Trochäus und eine einzelne kurze Silbe getheilt z. B.

Hab ich den | Markt und die | Straßen ‖ doch | nie so | einsam ge= | sehen.

3. Die Cäsur im vierten Fuße, immer männlich, hephthemimeres (ἑπτά und ἡμιμερής, sieben, halbtheilig): die Cäsur nach sieben Fußhälften z. B.

Tamm, seit | vierzig | Jahren in | Stolp, ‖ dem ge= | segneten | Freidorf.

Außer diesen Cäsuren können andere eintreten: Cäsuren, die nicht das Versgesetz, sondern Gedanke und Stimmung mit sich bringen z. B. im letzten Beispiel die Cäsur (nach „Tamm") im ersten Fuße. Es sind Cäsuren schwächerer und stärkerer Art. — Im daktylischen Hexameter bewirkt die Cäsur eine entgegengesetzte Ausgleichung wie die im jambischen Trimeter (§. 57): der rhythmische Versansatz ist fallend, der rhythmische Ansatz nach der Cäsur ist steigend.

Nach der hauptsächlichsten Verwendung, die der Hexameter bei den Griechen und Römern erfahren hat, nämlich im heroischen Epos, wird er versus heroicus genannt. Auf diese Verwendung bezieht sich Schiller's Epigramm „der epische Hexameter":

Schwindelnd trägt er dich fort auf rastlos strömenden Wogen;
Hinter dir siehst du, du siehst vor dir nur Himmel und Meer.

Doch ist er auch in idyllischer, ferner unter den lyrischen Dichtungen besonders für die didaktischen in Gebrauch gewesen. Die Lehrsprüche der Weisen, die Aussprüche der Orakel waren in Hexameter gekleidet. — In die deutsche Literatur ist er durch Klopstock (Messias §. 92) zum erstenmal gebracht. Weiterbildner des Versmaßes waren Voß in den Uebersetzungen des Homer und in Idyllen; Goethe in Reinecke der Fuchs, Hermann und Dorothea; Platen in kleineren idyllischen Dichtungen (die Fischer auf Capri); P. Heyse in Thekla; Hamerling im König von Sion:

Beispiel des epischen Hexameters: Voß, Odyssee-Uebersetzung 1, 326—365. („Ihnen" d. i. den Freiern um Penelope):

Ihnen sang der Sänger, der weitgepriesene; doch schweigend
Saßen sie all und horchten; er sang die traurige Heimfahrt,
Die den Achäern von Troja verhängte Pallas Athene.
Oben im Söller vernahm den himmlischen Laut des Gesanges
Jetzt Ikarios Tochter, die sinnige Penelopeia.
Eilend stieg sie hinab die erhabenen Stufen der Wohnung,
Nicht sie allein, ihr folgten zugleich zwei dienende Jungfraun.
Als sie nunmehr die Freier erreicht, die Edle der Weiber,

Stand sie dort an der Pfoste des wohlgebühneten Saales,
Hingesenkt vor die Wangen des Haupts hell schimmernden Schleier;
Und an der Seite ihr stand in Sittsamkeit eine der Jungfraun.
Weinend anjetzt begann sie und sprach zu dem göttlichen Sänger:
„Phemios, sonst ja genug des Herzeinnehmenden weißt du,
Thaten der Männer und Götter, soviel im Gesange berühmt sind.
Eine davon sing' ihnen, gesetzt in der Mitte, und schweigend
Trink ein Jeder den Wein. Doch diesen Gesang des Jammers,
Laß ihn ruhn, der beständig im innersten Busen das Herz mir
Quälet; denn mich vor Allen umfing unermeßliches Elend!
Solch ein Haupt vermiß ich mit Gram und gedenke beständig
Jenes Manns, deß Ruhm durch Hellas reicht und durch Argos."
Und der verständige Jüngling Telemachos sagte dagegen:
„Meine Mutter, was tadelst du doch, daß der liebliche Sänger
Uns erfreut, wie das Herz ihm entflammt wird? Nicht ja die Sänger
Dürfen wir, sondern allein Zeus schuldigen, welcher es eingiebt
Allen erfindsamen Menschen, und so, wie er will, sie begeistert.
Nicht sei's diesem verargt, wenn der Danaer Leiden er singet!
Jenen Gesang ja ehret das lauteste Lob der Menschen,
Welcher den Hörenden rings der neueste immer ertönet.
Dir auch stärke vielmehr sich Herz und Muth, ihn zu hören.
Nicht ja Odysseus allein verlor den Tag der Zurückkunft
Fern in Troja, es sanken zugleich viel andere Männer.
Auf! zum Gemach hingehend, besorge du deine Geschäfte,
Spindel und Webestuhl, und gebeut den dienenden Weibern,
Fleißig am Werke zu sein! Für das Wort liegt Männern die Sorg' ob:
Allen, und mir ja zumeist; denn mein ist die Macht in der Wohnung."
Staunend darob ging jene zurück in ihre Gemächer,
Denn sie erwog im Geist die verständige Rede des Sohnes.
Als sie nunmehr den Söller erreicht mit den dienenden Jungfraun,
Weinte sie dort um Odysseus, den trauten Gemahl, bis in Schlummer
Sanft die Augen ihr schloß die Herrscherin Palas Athene.

b. Der Pentameter (Erklärung oben im Paragraph). Schema:

$$- \overline{\cup\cup} | - \overline{\cup\cup} | - \| - \cup\cup | - \cup\cup | -$$

„Pentameter" (πεντάμετρος): aus fünf Metren bestehend. Die fünf Metren sind: die vier Daktylen im Verse, deren jeder ein Metrum ausmacht; und ferner die beiden einzeln stehenden langen Silben am Schluß jeder Vershälfte, deren jede als $^1/_2$ Metrum, beide zusammen als ein ganzes (das fünfte) genommen werden. Der Ausdruck „Fünfmaß" und die Angabe „sechs Füße" widersprechen sich nicht. Der Ausdruck „Fünfmaß" faßt den Vers äußerlich nach der Summe von Zeitmaßen, die durch Zerlegung und durch Addition de zerlegten Theile entsteht; die Angabe „Sechsfüßig" bestimmt ihn nach dem Gang und Schwung der Bewegung, in den er als Ganzes sich gliedert.

Im Pentameter liegt eine besonders starke und zugleich eigenthümlich rhythmische Kraft. 1. Zwei Füße sind immer um zwei Silben gekürzt. Sie empfangen dadurch besonderen Nachdruck, weil die Schwere des Fußes sich hier einer einzigen Silbe mittheilt. 2. Die Halbirung gelangt zu einer besonders kräftigen Empfindung. Die beiden unmittelbar nebeneinanderstehenden Fußstärken, die des dritten und des vierten Fußes, bezeichnen die Diäresis, wie zwei besonders große Grenzsteine.

In dieser scharf ausgeprägten, abweichungslosen Eigenthümlichkeit liegt es begründet, daß der Pentameter nie allein gebildet, sondern immer mit dem Hexameter abwechselnd angewandt wird. In der Verbindung mit dem Hexameter aber entfaltet er seine Form als besondere Schönheit. Die Schönheit liegt in der Ausgleichung verschiedener rhythmischer Gegensätze innerhalb der Einheit eines Gesetzes. Beide Verse sind sechsfüßig und daktylisch; aber der Hexameter ist weich durch die Cäsur und den weiblichen Schluß; der Pentameter dagegen fest durch die Diäresis und den zweimaligen männlichen Schluß. Der Hexameter ist durch die Cäsur zum forteilenden Ganzen geschwungen; der Pentameter durch die Diäresis in der Bewegung aufgehalten. Der Hexameter ferner ist durch die Verschiedenheit der Cäsuren, die ihm gestattet sind, gestaltungsreich; der Pentameter durch die unwandelbare Diäresis immer sich selbst gleich. Nach allen Seiten bringen Hexameter und Pentameter eine wohlthuende Abwechselung hervor, während sie zugleich einen fühlbaren Abschluß zum Ganzen aus sich selbst entwickeln. (Vgl. die Charakteristik beider Verse in Schiller's „Distichon" §. 72.) — Auf diese Natur beider Verse gründet es sich, daß auch der Satzbau immer beim Ende des Pentameters geschlossen wird, während er vom Hexameter zum Pentameter freier hinüber geführt werden darf. — Man nennt das in Hexametern und Pentametern abwechselnde Versmaß das elegische; und ein einzelnes Verspaar dieser Art ein Distichon (*δίστιχον*, von *δίς* zweimal und *στίχος*, die Linie).

Beispiele einzelner Distichen. Uhland, Märznacht:

Horch, wie brauset der Sturm und der schwellende Strom in der Nacht hin!
Schaurig süßes Gefühl! lieblicher Frühling, du nahst!

Platen, Dichtergeschick:

Selig der Dichter! er kann festhalten das zeitliche Dasein,
Aber verewigen auch alle Gestalten des Raums.

Beispiel größerer Dichtungen im elegischen Versmaß. Schiller, Pompeji und Herkulanum:

Welches Wunder begiebt sich? Wir flehten um trinkbare Quellen,
Erde, dich an, und was sendet dein Schoß uns herauf!
Lebt es im Abgrund auch? Wohnt unter der Lava verborgen
Noch ein neues Geschlecht? kehrt das entflohne zurück?
Griechen, Römer, o kommt! o seht! Das alte Pompeji
Findet sich wieder, auf's neu bauet sich Herkules Stadt.
Giebel an Giebel steigt, der römische Portikus öffnet
Seine Hallen, o eilt, ihn zu beleben, herbei!
Aufgethan ist das weite Theater, es stürze durch seine
Sieben Mündungen sich fluthend die Menge herein!
Mimen, wo bleibt ihr? Hervor! Das bereitete Opfer vollende
Atreus Sohn, dem Orest folge der grausende Chor!
Wohin führet der Bogen des Siegs? erkennt ihr das Forum?
Was für Gestalten sind das auf dem kuruli'schen Stuhl?
Traget, Liktoren, die Beile voran! den Sessel besteige
Richtend der Prätor; der Zeug' trete, der Kläger vor ihn!
Reinliche Gassen breiten sich aus, mit erhöhetem Pflaster
Ziehet der schmalere Weg neben den Häusern sich hin.
Schützend springen die Dächer hervor, die zierlichen Zimmer
Reihn um den einsamen Hof heimlich und traulich sich her.

Oeffnet die Läden geschwind und die lange verschütteten Thüren!
In die schaurige Nacht falle der lustige Tag!
Siehe, wie rings um den Rand die netten Bänke sich dehnen,
Wie von buntem Gestein schimmernd das Estrich sich hebt!
Frisch noch erglänzt die Wand von heiter brennenden Farben.
Wo ist der Künstler? Er warf eben den Pinsel hinweg.
Schwellender Früchte voll und lieblich geordneter Blumen,
Fasset der muntre Feston reizende Bildungen ein.
Mit beladenem Korb schlüpft hier ein Amor vorüber,
Emsige Genien dort keltern den purpurnen Wein.
Hoch auf springt die Bacchantin im Tanz, dort ruhet sie schlummernd,
Und der lauschende Faun hat sich nicht satt noch gesehn.
Flüchtig tummelt sie hier den raschen Centauren, auf einem
Knie nur schwebend, und treibt frisch mit dem Thyrsus ihn an.
Knaben! was säumet ihr? herbei! da stehn noch die schönen Geschirre.
Frisch, ihr Mädchen, und schöpft in den etrurischen Krug!
Steht nicht der Dreifuß hier auf schön geflügelten Sphinxen?
Schürt das Feuer! Geschwind, Sklaven! bestellet den Herd!
Kauft, hier geb ich euch Münzen, vom mächtigen Titus gepräget.
Auch noch die Wage liegt hier, sehet, es fehlt kein Gewicht!
Stecket das brennende Licht auf den zierlich gebildeten Leuchter,
Und mit glänzendem Oel fülle die Lampe sich an.
Was verwahret dies Kästchen? O seht, was der Bräutigam sendet,
Mädchen! Spangen von Gold, glänzende Pasten zum Schmuck!
Führet die Braut in das duftende Bad, hier stehn noch die Salben,
Schminke find' ich noch hier in dem gehöhlten Krystall.
Aber wo bleiben die Männer? die Alten? Im ernsten Museum
Liegt noch ein köstlicher Schatz seltener Rollen gehäuft;
Griffel findet ihr hier zum Schreiben, wächserne Tafeln;
Nichts ist verloren, getreu hat es die Erde bewahrt.
Auch die Penaten stellen sich ein; es finden sich alle
Götter wieder, warum bleiben die Priester nur aus?
Den Caduceus schwingt der zierlich geschenkelte Hermes,
Und die Victoria fliegt leicht aus der haltenden Hand.
Die Altäre, sie stehen noch da, o kommt, o zündet —
Lang schon entbehrte der Gott — zündet die Opfer ihm an!

Ferner: Schiller, Spaziergang; Hölderlin, der Wanderer ꝛc.

§. 61. Griechisch-römische Strophen.

Unter den Strophen griechisch-römischer Form sind drei vierzeilige besonders in Gebrauch gekommen, die nach ihren Erfindern benannt werden:

1. die sapphische, mit fallender Grundform der Füße (trochäisch, daktylisch);

2. die alcäische mit steigendem Eingang und fallendem Abschluß;

3. die asklepiadeische, die reichst gegliederte, mit fallender Grundform der Füße und in besonders kräftigem Charakter.

1. Die sapphische Strophe (Sappho, griechische Dichterin, geb. 612 v. Chr. auf der Insel Laskos; Gründerin einer Sängerschule in der Hauptstadt der Insel, Mitylene; † daselbst c. 550): eine einfache, klar gebaute, weiche

Strophe; mit Versen ohne Theilung in sich und ohne Abweichung untereinander. Nur daß die vierte Zeile kürzer ist als die vorangehenden. Sie wiederholt den rhythmischen Hauptcharakter (die rhythmische Mitte) der vorangehenden und bildet dadurch einen wohlthuenden Abschluß. Weich ist sie, bei den vorherrschend trochäischen Füßen, besonders durch das Maß und den inneren Zusammenhang der Verse, ferner durch den regelmäßigen weiblichen Schluß. Schema der ersten drei Verse:

– ∪ – ∪ – ∪ ∪ – ∪ – ∪;

des vierten Verses: – ∪ ∪ – ∪.

Beispiele: Platen, der Vesuv; Lenau, in der Nacht.

Die Form der sapphischen Strophe wird von den Dichtern nicht immer unverändert gegeben, am häufigsten mit einer Aenderung in Bezug auf die Stellung des Daktylus in den drei ersten Versen. Z. B. Matthisson, Adelaide (der Daktylus hat die zweite Fußstelle):

Einsam wandelt dein Freund im Frühlingsgarten,
Mild vom lieblichen Zauberlicht umflossen,
Das durch wankende Blüthenzweige zittert,
Adelaide!

In der spiegelnden Fluth, im Schnee der Alpen,
In des sinkenden Tages Goldgewölken,
Im Gefilde der Sterne strahlt dein Bildniß,
Adelaide! ꝛc.

Eine andere Aenderung seiner Wirkung hat Klopstock (die todte Clarissa, Furcht der Geliebten) damit hervorgebracht, daß er dem Daktylus in jedem der drei fünffüßigen Verse eine andere Stelle gegeben: im ersten die erste, im zweiten die zweite, im dritten die dritte. Ebenso Lenau, am Grabe Hölty's.

Hölty! dein Freund, der Frühling ist gekommen!
Klagend irrt er im Haine, dich zu finden;
Doch umsonst! sein klagender Ruf verhallt in
Einsamen Schatten!

Nimmer entgegen tönen ihm die Lieder
Deiner zärtlichen schönen Seele, nimmer
Freust des ersten Veilchens du dich, des ersten
Taubengegirres!

Ach, an den Hügel sinkt er deines Grabes,
Und umarmet ihn sehnsuchtsvoll: „mein Sänger
Todt!“ So klagt sein flüsternder Hauch dahin durch
Säuselnde Blumen.

2. Die alcäische Strophe (Alcäus, älterer Zeitgenosse und Landsmann Sappho's, gebürtig aus Mitylene; c. 600): eine gestaltreichere Form, besonders dadurch, daß in ihr ein steigender Eingang und ein fallender Abschluß zusammenwirken, und zwar in zweifacher Weise: 1. in den beiden ersten Versen, die bis zur Cäsur steigend, nach derselben fallend sind; 2. in der ganzen Strophe, deren Eingang (die drei ersten Verse) steigend anhebt, während der Ausgang (der vierte Vers) fallend ist. Schema der ersten zwei Verse:

∪ – ∪ – ∪ | – ∪ ∪ – ∪ –,

des dritten Verses: ∪ – ∪ – ∪ – ∪ – ∪,

des vierten Verses: – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ – ∪.

Z. B. Hölderlin, Ehemals und jetzt:

In jüngern Tagen war ich des Morgens froh,
Des Abends weint ich; jetzt, da ich älter bin,
Beginn ich zweifelnd meinen Tag, doch
Heilig und heiter ist mir sein Ende.

Klopstock hat in die alcäische Strophe die erhabensten seiner Oden gekleidet: dem Erlöser (§. 111); an Gott; an Fanny ꝛc. Ferner: Hölty, die künftige Geliebte; Hölderlin, der Zeitgeist.

3. Die asklepiadeische Strophe (Asklepiades, aus Samos gebürtig; c. 300 v. Chr.): gewissermaßen eine reiche Variation und Gliederung des Pentameters, eine Erweiterung seiner Bestandtheile zu einer vierzeiligen Strophe. Die ersten zwei Verse sind einander gleich. Sie bringen sich sehr stark im Charakter des Pentameters zur Empfindung. Nur der vorletzte Fuß hat eine schwache Silbe weniger als der Pentameter fordert. Schema:

– ∪ – ∪ ∪ – | – ∪ ∪ – ∪ –.

Die beiden folgenden Verse bringen, um ein Gegengewicht gegen die häufigen Theilungen und die männliche Schlußart einzulegen, jeder eine weiche Verlängerung einer Hälfte dieses einleitenden Schemas; und zwar: im dritten Verse kehrt die erste Hälfte desselben, um eine schwache Silbe verlängert, wieder:

– ∪ – ∪ ∪ – ∪;

im vierten die zweite Hälfte eben des Schemas, durch einen vorangehenden Trochäus verlängert:

– ∪ – ∪ ∪ – ∪ –.

Beispiele der asklepiadeischen Strophe: Hölty, das Landleben; Hölderlin, an die Deutschen; Klopstock, der Zürchersee; Herder, Germanien; Friedr. Stolberg, der Harz.

Strophen neuer Erfindung. — Wie bei den griechischen und römischen Dichtern viele andere Strophenformen in Gebrauch waren, mit größeren oder geringeren Abweichungen, nachgeahmt oder selbsterfunden: so haben auch in neuerer Zeit die Dichter in Bezug auf die Strophenformen ihre Freiheit und Eigenheit bewahrt. Zuweilen haben sie Formen aufgestellt, die einem aus alter Zeit bekannten Charakter sich anschließen; zuweilen sind sie in der Zusammenstellung so selbständig verfahren, daß sie als Erfinder gelten können. Strophen wurden erfunden, die sich der Art der Gedanken anschmiegten. Von Klopstock's Oden gehören hierher z. B. die Gestirne, die Zukunft, Siona; von Platen: in der Neujahrsnacht ꝛc.

Beispiel einer großen, vielgegliederten, schwungvollen Strophe neuer Erfindung (Erweiterung der Strophe alcäischen Charakters bis zehn Zeilen), Lepel, an Humboldt:

Ins Zeichen der Waage trat die Sonne
Bei deiner Geburt:
Gleichmaß und Gesetz
Zu finden erschienst du, sei's im Weltraum,
Wo kreisender Stoff
An Stoffe gebannt,
Sei's wo in des Meergrunds tiefster Verborgenheit
Durch zelliges Moos der Trieb der Atome kreist —
Tief taucht die Forschung, bis die Seele
Taucht in die Seele des Makrokosmos.

Durch Flammengewölk scholl einst vom Berge
Die Stimme des Herrn;
Hin kniete der Mensch
Und bebte, verstummt beim Klang des Machtrufs;
Ein grub er in Erz
Das starre „du sollst".
Doch lauerte vor den Thoren der Städte schon
Die lachende Sphinx, hohnlachend ergriff sie ihn:
Stirb, Sohn der Freiheit, rief sie, oder
Löse das Räthsel der Welt: wer bist du? ꝛc.

Reimstrophen griechisch-römischen Maßes. Besonders in der Zeit vor Klopstock haben deutsche Dichter hin und wieder die griechisch-römische Rhythmenart mit dem Schmuck des Reimes zu verbinden sich bemüht. Unter den Strophenformen, wie sie von den Griechen und Römern herrühren, sind der Versendungen wegen nicht alle dazu geeignet. Namentlich unter den drei genannten gestattet z. B. die asklepiadeische Strophe wegen der vereinzelten weiblichen Endung im dritten Verse neben drei männlichen Versendungen nur eine theils dürftige, theils sonderbare Ausstattung mit Reimen. Der Gedanke an sich, griechisch-römische Rhythmen, besonders aber die der Odenstrophen, mit dem Reim zu verbinden, ist als ein glücklicher nicht zu bezeichnen. Das Gepräge der Sprachbewegung ist in ihnen so streng und eigen, der Genuß an ihm gründet sich so gleichmäßig auf Eine bestimmte Richtung der Sinnenthätigkeit (auf die der Sprachbewegung zugewandte), daß die Verbindung desselben mit einer ganz anderen Art des schönen Klanges (des Klangechos) mehr störend und ableitend als stärkend wirkt. Dies ist das Urtheil, wie es im Allgemeinen ausgesprochen werden muß.

Das hindert aber nicht, daß hin und wieder eine geschickt gebaute Strophe aufgestellt werden kann, die einerseits nach dem Princip der griechisch-römischen Rhythmik, andrerseits mit Rücksicht darauf gegliedert ist, daß sie Raum zu Reimen gebe, zu Reimen, die hinwieder mit ihrem Charakter (männlich oder weiblich, nah oder fern stehend) nach dem Gesetz der Schönheit zu jener rhythmischen Bewegung passen. Ein Haupterforderniß für die Verbindung beider Principien wird immer sein, daß die durch Reime verbundenen Zeilen gleiches rhythmisches Gesetz haben. In dieser Weise hat Schiller einer seiner erhabensten Dichtungen Form gegeben: die Größe der Welt. Die Strophe ist sechszeilig und unter Anlehnung an die vierzeilige asklepiadeische Form gebildet. Die ersten beiden Zeilen geben unverändert das Schema der ersten zwei asklepiadeischen Verse:

– ∪ – ∪ ∪ – | – ∪ ∪ – ∪ –.

Statt der dritten Zeile im griechischen Gesetz hat Schiller zwei kürzere Verse im Grundcharakter der Füße, aus denen die Strophe besteht (trochäisch-daktylisch), gebildet und diese in überaus klangvoller Weise mit weiblichen Reimen versehen:

– ∪ – ∪
– ∪ – ∪∪ – ∪.

Endlich den vierten Vers des griechisch-römischen Gesetzes hat Schiller unverändert beibehalten:

– ∪ – ∪∪ – ∪ –,

aber durch Wiederholung für den Reim zugänglich gemacht.

Die der schaffende Geist einst aus dem Chaos schlug,
Durch die schwebende Welt flieg ich des Windes Flug,

Bis am Strande
Ihrer Wogen ich lande,
Anker werf, wo kein Hauch mehr weht
Und der Markstein der Schöpfung steht.

Sterne sah ich bereits jugendlich auferstehn,
Tausendjährigen Gangs durchs Firmament zu gehn,
Sah sie spielen
Nach den lockenden Zielen;
Irrend suchte mein Blick umher,
Sah die Räume schon — sternenleer.

Anzufeuern den Flug weiter zum Reich des Nichts,
Steur' ich muthiger fort, nehme den Flug des Lichts,
Neblicht trüber
Himmel an mir vorüber.
Weltsysteme, Fluthen im Bach,
Strudeln dem Sonnenwanderer nach.

Sieh, den einsamen Pfad wandelt ein Pilger mir
Rasch entgegen — „Halt an! Waller, was suchst du hier?"
„„Zum Gestade
Seiner Welt meine Pfade!
Segle hin, wo kein Hauch mehr weht,
Und der Markstein der Schöpfung steht!""

„Steh! du segelst umsonst — vor dir Unendlichkeit!"
„„Steh! du segelst umsonst — Pilger, auch hinter mir!""
Senke nieder,
Adlergedank, dein Gefieder!
Kühne Seglerin, Phantasie,
Wirf ein muthloses Anker hie!

§. 62. Romanische Strophen.

Unter den Strophen romanischen Ursprungs sind hervorzuheben:

1. den Italienern entlehnt, die Terzine und Ottave;
2. den Spaniern entlehnt, die Decime.

1. Die Terzine (terza rima) ist, in weiterem Sinne, jede aus drei Zeilen bestehende Strophe; in engerem, eine aus fünffüßigen Jamben (meist weiblichen Schlusses) gebildete dreizeilige Strophe mit dem Reim im ersten und dritten Verse. Die Endung des zweiten Verses giebt den Reimklang für den ersten und dritten Vers der folgenden Strophe, so daß also je zwei nebeneinanderstehende Strophen durch den Reim ineinanderklingen. Der satzliche Schluß tritt am Ende jedes dritten Verses ein. Das ganze Gedicht aber schließt mit dem ersten Verse einer neuen (also unvollendet bleibenden) Terzine. Durch diese Art des Schlusses wird bewirkt, daß kein Vers reimlos ende. (Der erste und letze Reimklang im Gedicht kommen jeder zweimal vor, alle anderen dreimal.) Reimschema: aba bcb cdc dxd x.

Die Terzine ist die Schöpfung Dante's (geb. 1265, † 1321), des Verfassers der „divina comedia". In Deutschland ist die Strophe vereinzelt schon c. 1600 versucht worden; mit Geschmack und erfolgreich zuerst von A. W.

Schlegel: 1803 in Ueberſetzungen einzelner Stücke aus Dante; dann auch in ſelbſtändigen Dichtungen. Z. B. Strachwitz, Venedig:

Was ſingt und jubelt der Venetianer,
Ihn ſtören kaum die Säulen alter Tage,
Die ihn umragen, ſteinerne Ermahner.

Hier ſchwimmt Muſik im Silberwellenſchlage,
Und die Piazza trieft von Licht und Leben,
Verloren ſcheint die Sage und die Klage.

Mich aber packt ein innerſtes Erbeben,
Seh ich um dieſes wimmelnde Gewürme
Die alte Pracht ihr fürſtlich Haupt erheben.

Wie dumpfer Vorwurf tönt der Mund der Thürme,
Und von dem Meere durch des Löwen Mähne
Ergeht ein Wehen längſt verbrauſter Stürme!

Hinaus, hinaus, wie ſtille, ſchwarze Schwäne
Ziehn dort die Gondeln, draußen iſt es ſtille,
Ich muß im Stillen weinen eine Thräne, —

Venedig fiel, das war, o Herr, dein Wille.

Ferner: Chamiſſo, Salos y Gomez, die Retraite; Rückert, Edelſtein und Perle, das Echo.

(Goethe und Schiller mißfiel das Versmaß. Jener ſchrieb: „es hat gar keine Ruhe; wegen der fortlaufenden Reime kann man nie ſchließen“. Schiller antwortete: „im Allgemeinen gefällt mir dieſes Metrum auch nicht; es leiert gar zu einförmig fort, und die feierliche Stimmung ſcheint mir unzertrennlich davon zu ſein.)

2. Die Ottave oder Ottaverime (ottava rima, acht Reime; oder stanza, Abſchnitt, Haltepunkt) iſt eine achtzeilige, aus fünffüßigen Jamben (vorherrſchend weiblichen Schluſſes) gebildete und mit drei Reimklängen verſehene Strophe. Die erſten zwei Reimklänge kommen, jeder dreimal, abwechſelnd in den erſten ſechs Zeilen vor; der dritte in den letzten zwei Zeilen. (Reimſchema: ab ab ab cc.) — Die Ottave iſt ebenſo einfach, wie zierlich gebaut. Das Einfache liegt darin, daß für ihr Geſetz keine anderen als die nächſtliegenden Reimverhältniſſe benutzt ſind: abwechſelnde und paarweiſe Stellung; das Zierliche darin, daß die zwei erſten, die aufbauenden, Reimklänge dreimal gegeben werden, während der abſchließende Reimklang, der ſich unmittelbar wiederholt, nur zweimal erklingt. Leichte und vollkommene Entfaltung des ſchönen Klanges findet ſtatt. Sie findet ohne Ueberladung in einem mäßigen Umfang und nach einem ſich ſelbſt ſchließenden Geſetz ſtatt.

In Italien war die Ottave das Versmaß für das ritterliche Epos. Arioſt (1474—1530) dichtete darin den „raſenden Roland“; Torqu. Taſſo (1543 bis 1595) das „befreite Jeruſalem“. In Deutſchland wurde ſie ſehr beliebt und in gleicher Weiſe zu lyriſchen, wie epiſchen Dichtungen vielfach benutzt. Z. B. Uhland, Fortunat und ſeine Söhne:

Ihr Wolken, die ihr bunt den Himmel ſäumet,
Auffſteigt, Geſtalten wechſelt und vergehet!
Ihr Wellen, die ihr Sterne jetzt beſchäumet,
Jetzt tief zum Abgrund ſtürzt, jetzt neu erſtehet!

Ihr Winde, die ihr jene Wellen bäumet
Und jene Wolken durch die Lüfte wehet!
Euch ruf ich an als Musen, führt zum Ziele
Mein Lied von der Fortuna launschem Spiele!

Glück zu! schon sind die Segel aufgezogen,
Von Cyperns Küste stößt das fremde Schiff.
Da zeigt sich noch mit Federspiel und Bogen
Ein schlanker Jüngling auf dem nahen Riff.
Er ruft, er springt hinab, er theilt die Wogen,
Bis er das zugeworfne Tau ergriff.
Mit Einem Zug ist er an Bord gerissen,
Gleichwie ein Stör, der in die Angel bissen.

Das Schiff, woselbst der Jüngling angeschwommen,
Es war ein guter Venetianer Mast,
Der von Jerusalem zurückgekommen
Und Wasser hier, nebst Cyperwein, gefaßt.
Gar freundlich ist der Schwimmer aufgenommen,
Man drängt sich um den wunderlichen Gast.
Da setzt er ruhig sich auf eine Tonne
Und spricht also, sich trocknend an der Sonne:

„Ihr guten Herren, die ihr jetzt mein Ohr
Mit Fragen täubet und mein Kleid zerzauset,
Wißt denn, mein Vater ist Herr Theodor,
Der dort in Famagusta's Mauern hauset!
Er war der reichste Bürgersmann hievor,
Die Freunde haben ihm sein Gut verschmauset;
Frau Graziana, die geehrte Dame,
Ist meine Mutter, Fortunat mein Name" ꝛc. —

Ferner, lyrisch: Goethe, Zueignung. Episch: Ernst Schulze, die bezauberte Rose, Cäcilia; P. Heyse, die Braut von Cypern; Lingg, die Völkerwanderung. Im Drama: Schiller hat die Ottave für die zwei Monologe der „Jungfrau von Orleans" (Vorspiel, 3 und IV, 1) angewandt; Tieck „Oktavian" ꝛc. vielfach für den Monolog und Dialog; Platen „verhängnißvolle Gabel" für die Parabase des dritten Akts. (Wieland's Ottaven im „Oberon" sind sehr nachlässig gebaut, ohne Regel, weder für die Reimfolge, noch für den Versrhythmus.)

Eine Abart der Ottave ist:

Die Siciliane, eine achtzeilige, aus fünffüßigen jambischen Versen bestehende Strophe mit zwei Reimklängen, die in abwechselnder Stellung jeder viermal vorkommen. (Reimschema: a b a b a b a b.) — Sie ist, mit der Ottave verglichen, durch die Zahl der Reimwiederholungen erschwert, und doch an Schönheit und Reichhaltigkeit des Klanges viel geringer. Außerdem fehlt ihr der Abschluß. Z. B. Rückert, Sicilianen.

Ich saß am Meer; und das Gewühl der Farben,
Das grüne Bunt um Berg und Wald und Flur,
Das Wechselspiel von Blüthen, Früchten, Garben,
War hinter mir geschwunden Spur um Spur.
Und wie dem Aug die einzeln Farben starben
Im Grün der See und in der Luft Azur:

Empfand mein Herz, vergessend alter Narben,
Unendlichkeit der Lieb und Sehnsucht nur.

Es stand ein schöner glatter Fels am Meer,
Ein Epheu hielt mit Armen ihn umschlungen;
Den Fels zu schmücken, war nur sein Begehr,
Darum er gern ihm wär' ans Herz gedrungen,
Um Nahrung dort zu saugen mehr und mehr;
Allein das harte Herz blieb unbezwungen.
Da welkt er, und der Fels war schmuckesleer.
O Felsenherz! das ist auf dich gesungen ꝛc.

3. Die Decime ist eine zehnzeilige, aus vierfüßigen trochäischen Versen gebildete Strophe mit dem Reimschema: abbaaccddc. Eine gekünstelte und in ihrem Bau schwer übersichtliche Form. Sie ist sehr wenig in Gebrauch genommen. — Die spanischen Dichter haben sie viel im Lyrischen benutzt; im Dramatischen auch zu lyrischen Bestandtheilen. So namentlich Lope de Vega (1562—1635) und Calderon (1600—87) in ihren Dramen. Z. B. A. W. Schlegel, Uebersetzung von Calderon's „Schärpe und Blume" (Streit um Grün und Blau):

Lisida.

In der grünen Farbe glänzen,
Ist die erste Wahl der Welt
Und was lieblich dar sie stellt.
Grün ist ja die Tracht des Lenzen,
Und man sieht, um ihn zu kränzen,
Keimend aus der Erde Grüften,
Ohne Stimmen, doch in Düften
Athmend, dann in grünen Wiegen
Bunt gefärbt die Blumen liegen,
Welche Sterne sind den Lüften.

Cloris.

Dies ist doch nur irdsche Feier,
Die erbleichend muß verblühn.
Kleidet sich die Erd in Grün,
So schmückt blau den Himmel freier.
Frühling ist sein blauer Schleier
Lichter Blumen der Azuren.
Wo zeigt nun der Abkunft Spuren
Stolzer prangendes Gewimmel:
Hier der Fluren Blumenhimmel,
Dort des Himmels Sternenfluren?

Lisida.

Diese Farbe schwebt im Scheine
Nur dem Auge vor; in Wahrheit
Ist der Himmel nichts als Klarheit
Und erträgt der Farben keine.
Drum ist seiner Sphären Reine
Mit erlognem Blau umfangen
Und die Erde darf verlangen,
Daß hierin der Preis sie krône.
Täuschend nur ist jene Schöne,
Und sie zeigt ein wahrhaft Prangen.

Cloris.

Keine Farbe, gern bekennen
Will ich's, ist des Himmels Blau,
Weil ich hierauf eben bau,
Daß sie besser sei zu nennen.
Wär es nicht von ihm zu trennen,
Wär die Wahl nicht Gunst gewesen.
Da er es zuerst erlesen,
Ward es billig vorgezogen,
Weil es besser, selbst erlogen,
Als der andern wahres Wesen.

Der englischen Poesie entlehnt ist:

Die englische Stanze oder die Spenserstanze (Edmund Spenser † 1588, Dichter der „Feenkönigin" Fairy queen): eine neunzeilige Strophe, aus jambischen Versen bestehend, und zwar aus acht fünffüßigen ungetheilten und einem sechsfüßigen, in der Mitte halbirten, als Schlußverse, mit der Reimfolge ab ab bc bcc. Die Strophe ist in Deutschland nur bei Uebersetzungen in Anwendung gekommen, namentlich von Byron's „Harolds Pilgerfahrt". Z. B. Uebersetzung von Bärmann (Stiergefecht):

Dreimal Trompetenstoß! Halloh! das Zeichen!
Der Zwinger gähnt, Erwartung starret stumm
Aus aller Aug', soweit die Sitze reichen.
In Sätzen springt das mächt'ge Thier herum,
Starrt wild und scharrt, dreht dann im Kreis sich um,
Scheint blindlings nicht zum Kampfe gehn zu wollen;
Dräut mit dem Horn; sein Nacken beugt sich krumm;
Dann peitscht es mit dem Schweif in finstrem Grollen,
Und grimm die Augen ihm blutroth im Kopfe rollen.

Still steht er plötzlich, stieren Blicks. Weich' aus,
Weich' aus, sorgloser Bursch', und greif' zum Speere!
Zeit ist's. Verdirb; wo nicht, so komm' heraus
Und setz' dem tollen Thiere dich zur Wehre!
Durch Renners Sprung den wilden Angriff störe!
Anstürmt der Stier. Wird's ungestraft geschehn?
Dem Bug entschießt ein Blutstrom, ihm zur Lehre.
Er flieht, er wälzt sich grimm vor Todeswehn;
Spieß über Spieß entpreßt Gebrüll ihm und Gestöhn ꝛc.

VI. Prosaform in der Poesie.

§. 63. Prosa.

Prosa ist die Form der Rede, welche ohne Rücksicht auf ein Gesetz für die Bewegung und den Klang der Sprache, vielmehr mit ausschließlicher Rücksicht auf den Inhalt (den Gedanken) hergestellt wird.

„Prosa": lat. prosa; aus proversa (oratio) d. h. gradaus gewandte Rede. „Gradaus gewandt" in doppeltem Sinne: 1. äußerlich d. h. mit Bezug auf die Schrift (die Prosa wird ohne Umwendung und Abbrechung geschrieben; jede Linie, soweit der Raum geht, ausgefüllt); 2. innerlich d. h. mit Bezug auf die Sprachbildung (die Sprache der Prosa hat nur den Gegenstand der Rede im Auge).

Der Vers ist eine Sprachform, die für den Klang berechnet ist; der Klang soll in seiner Art und mit seinen Mitteln wirken. Die Prosa dagegen ist die lediglich für den Inhalt erklingende Sprache; man soll erfahren, was gemeint wird. Im Verse wird die sinnliche Seite der Sprache, ihre Hörbarkeit, als Zweck aufgefaßt, hervorgehoben und besonders entwickelt, während sie in der Prosa zurückgedrängt und nur als Mittel für den Gedankenausdruck verwandt wird. In den Versen liegt eine subjektive Färbung der Rede: subjektiv von der Empfindung des Dichtenden her. Das Versmaß ist das Gesetz, das der Dichter selbst, nach seiner Wahl, sich stellt: das Subjektive. In der Prosa dagegen äußert sich der Gedanke nach der objektiven Weise des Denkens, lediglich nach den für alle Redenden und für alle Gegenstände des Redens gleich feststehenden Regeln des Denk- und Sprachwesens: nach Logik und Grammatik.

In's Einzelne verfolgt, zeigt hiernach die Sprache der Verse und die der Prosa die auffallendsten Abweichungen. Und zwar in Bezug sowohl auf die Wahl der Wörter, wie auf den Bau der Sätze. — 1. In Bezug auf die Wahl der Wörter. Nur Wörter, die durch ihren geistigen Inhalt unmittelbare Kraft für die Empfindung haben d. h. Begriffswörter sind in Versen geläufig; Formwörter hingegen d. h. Wörter, welche die Satzform herstellen, unter ihnen besonders die

Relativen und die Konjunktionen, werden soviel wie möglich vermieden. Diese hinwider sind der Prosa unentbehrlich. Sie stellen die Form der Sprache so her, wie sie den abstrakten Denkbeziehungen entspricht. — 2. In Bezug auf den Bau der Sätze. Der Satzbau in Versen ist überwiegend einfach. Hauptsätze sind es, die meistentheils äußerlich aneinander gereiht werden. Der Satzbau der Prosa dagegen strebt nach innerer Verbindung, Verflechtung und Fortspinnung. Der Hauptsatz bekommt Nebensätze. Die Beschränkungen und Bedingungen, unter denen ein Gedanke ausgesprochen wird, werden in einer anderen Art von Sätzen vorgetragen, als der Gedanke selbst, und wiederum in einer anderen als die Folgerungen und Erweiterungen, die ihm hinzugegeben werden. Der Sprachbau geht in's Große und Zusammenhängende. Perioden, die in der Poesie fast eine Unmöglichkeit sind, bildet die Prosa als besonderen Schmuck. In den Versen werden Sätze, mit dem Haupterforderniß der Selbständigkeit und Abrundung, in der Prosa werden Satzfolgen, mit dem Haupterforderniß der Verbindung und Umfassung gebildet. Den Mangel der Satzverknüpfung ersetzen in den Versen Rhythmus und Reim, welche die Sprache in ihrem Schwunge fortführen. In der Prosa, wo hinwider diese Wirkungen fehlen, würde der Mangel der Verbindung und Verflechtung als Härte empfunden.

Wie sehr diese Verschiedenheit des Satzbaues zum Wesen der Vers- und der Prosarede gehört, gewahrt man besonders stark an gelegentlichen Verstößen dagegen. Z. B. der Anfang in Ew. v. Kleist's „Irin" ist ganz in der Art der Prosarede. Die Eintheilung in Verse mit je vier Jamben, die der Dichter für's Auge in der Schrift durchgeführt hat,

An einem schönen Abend fuhr
Irin mit seinem Sohn im Kahn ꝛc.

ist willkürlich und bloß äußerlich hinzugekommen. Nimmt man diese Theilung hinweg, so tritt die Prosa ungeschminkt hervor.

„An einem schönen Abend fuhr Irin mit seinem Sohn im Kahn auf's Meer, um Reusen in das Schilf zu legen, welches ringsumher der nahen Inseln Strand umgab. Die Sonne tauchte sich bereits in's Meer, und Fluth und Himmel schien im Feu'r zu glühen. O! wie schön ist jetzt die Gegend! sagt entzückt der Knabe, den Irin gelehrt, auf jede Schönheit der Natur zu merken. Sieh', sagt er, den Schwan, umringt von seiner frohen Brut sich in den Wiederschein des Himmels tauchen" ꝛc.

Gleichfalls dem Wesen der Verse ganz widersprechend ist der Satzbau in Platen, „Gambacorti und Gualandi":

Als Alfons, der mächt'ge König
Seine Scharen ausgeschickt,
Anzufeinden jene weise
Florentinische Republik,
Die verwaltet wohlbedächtig
Cosimo von Medicis,
Hatte Gerhard Gambacorti,
Tief im Schooß des Apennins,
Als ein Lehn der Florentiner
Eine Herrschaft im Besitz.
Durch Verschwäg'rung war verknüpfter
Jenem großen Albizi,
Welcher aus Florenz vertrieben
Nach dem heiligen Grabe ging,
Bis zuletzt er, heimgewandert,
Seltner Schicksalslaune Spiel,
An dem Hochzeittag der Tochter
War gestorben im Exil.
Deß gedenkt nun Gambacorti,
Der Verrath und Tücke spinnt,
Als ein Feind der Mediceer,
Abgeneigt der Republik,
Welcher gleichwohl seinen Sohn er
Hat als Geißel überschickt,
Sicherheit ihr einzuflößen,
Die bereits Verrath umstrickt ꝛc.

Würden diese Sätze in der Form der Prosa gedruckt, so würde nur die gezwungene Stellung einzelner Wörter darauf hindeuten, daß es poetische Rede sein soll.

§. 64. Grund der Prosarede in der Poesie.

Der Eintritt der Prosarede in die Poesie beruht auf einer Entfremdung der Poesie von ihrem ursprünglichen Wesen, und zwar:

1. darauf, daß in ihr das subjektive Empfinden nicht mehr so frei und unmittelbar sich äußerte;

2. darauf, daß sie nicht mehr für das laute Erklingen im Gesange bestimmt war.

Mit Tanz und Klang in der Sprache fängt die Poesie aller Völker, die sich naturgemäß entwickeln, an. Wie der Gang eines Kindes in den ersten Jahren dem Schwunge des Tanzes näher steht, als dem Schritt des Gehens: so der Klang der Natursprache den Versen näher als der Prosa. Geschichtlich läßt sich diese Thatsache an sehr großen Zahlen nachweisen. In den Völkern des Alterthums hat die Prosaform erst ganz am Ende ihrer Geschichte in den Jahrhunderten nach Christus eine kleine Bedeutung für die Poesie gewonnen. In der deutschen Literatur nach einem mehr als tausendjährigen Verlauf der Poesie, nach dem Untergang einer Blüthe der nationalen Poesie, im 15. Jahrhundert. Eine gänzliche Veränderung ebenso des Volkswesens wie des Wesens der Einzelnen mußte eingetreten sein, um diese Formänderung in der Poesie möglich zu machen.

1. Das subjektive Empfinden äußerte sich nicht mehr so frei und unmittelbar in der Poesie, wie früher. Das Volksleben hatte Einbuße an Zweierlei erlitten: an dem Zusammenhang mit der Natur und an dem Aller untereinander. Die Empfindung wurde nicht mehr so gleichartig und so übermächtig erregt, wie vordem. Das Wohnen in den Städten, die Trennung der Stände und Berufsarten, die Theilung der gewerblichen Arbeit führte den Einzelnen, jeden auf seine Schranke, bewegte sie nebeneinander und sonderte ihre Empfindungen voneinander ab. Die Eigen-empfindungen wurden über die Gemein-empfindungen mächtig. Zu dieser Wirkung trug auch bei, daß ein anderer Standpunkt der Geistesbildung in einer verhältnißmäßig großen Menge des Volkes eingetreten war. Früher Herrschaft der Naturphantasie, Abhängigkeit des Denkens von den Traditionen der Vergangenheit, unberührte Gewohnheit des Glaubens. Jetzt dagegen war in Folge der Schuleinrichtungen eine größere Reife des Verstandes eingetreten, Wissenschaften wurden geübt, Lossagung vom früher Geglaubten wurde gewagt. In der Geschichte der alten Völker fällt der Eintritt der Prosaform für die Behandlung poetischer Stoffe mit dem Untergang des Glaubens an die alten Götter zusammen; in der Geschichte der germanischen Völker mit dem Rütteln an den Satzungen der Kirche (Huß, Luther).

2. Die Poesie wurde einerseits von den Dichtern nicht mehr unmittelbar mit dem hörbaren Vortrag geschaffen, sondern aufgeschrieben, andrerseits vom Volke nicht mehr, indem man sie erklingen ließ, genossen, sondern still gelesen. Ursprünglich war die Poesie überhaupt nicht an's Lesen und Schreiben gebunden. Poesie war vorhanden, lange bevor Lesen und Schreiben erfunden worden. Dann als diese Künste bekannt geworden waren, gab es lange Zeit einzelne Dichter, die trotzdem nicht lesen und schreiben konnten. Als aber diese stellvertretenden Künste für's Reden und Hören allgemeiner geworden waren, als man mit Vorliebe sich an die reicher ausgiebige Thätigkeit des lautlosen Lesens zu gewöhnen anfing, da geschah es schnell, daß Rhythmus und Reim nicht wie früher ge-

achtet wurden. Wer den Reiz der Formen noch genoß, der machte sie sich mittels einer Abstraktion zu eigen. Sie genügten ihm, wenn er sie nur dachte.

Unter all diesen Einflüssen trat die natürliche Wirkung ein, daß Rhythmus und Reim zuerst als bedeutungslose Form, dann als Hemmungen des Gedankens erschienen. Man versuchte den Vortrag poetischer Gedanken in prosaischer Form.

§. 65. Wirkung der Prosaform in der Poesie.

Als Wirkung der Prosaform in der Poesie trat eine Erweiterung dieser letzteren zu neuen Gattungen ein; und zwar zu Gattungen, die sich dem objektiven, dem verstandesmäßig erfaßten Leben näher hielten als die bisher gepflegten: namentlich zum Roman, zur Novelle und zum Schauspiel.

Anfangs trat die Prosa in der Poesie lediglich im Charakter der Verwilderung oder Befreiung der Form auf. So namentlich in der deutschen Literatur. Dieselben Stoffe, die früher in Rhythmus und Reim gekleidet wurden, die Wundersagen des Kindheitgeistes, wurden nun in Prosa vorgetragen. Allmälig aber geschah es, daß man hierbei den Widerspruch zwischen Form und Inhalt empfand. Dem Inhalte nach waren es freie Gebilde der Phantasie, von der Lust der Empfindung hochgeschwungen; der Form nach war es die schwunglose Rede des Verstandes, die alltägliche Prosa. Da erzeugten sich aus diesem Widerspruch heraus im Laufe der Jahrhunderte neue Gattungen der Poesie für die Prosaform: Gattungen, in denen die Darstellung des von außen Gegebenen, des wirklichen Lebens, die oberste Aufgabe bildete.

Die Prosaform selbst hat in langsamer Entwickelung manigfache Umbildungen erfahren. Bald war es eine Sprache, die sich der der Verse näher hielt; bald überbot sie die der Verse durch Schwulst und Ueberladungen; bald wurde sie durch das Streben nach Deutlichkeit zu Weitschweifigkeit und Ungeschick verirrt. Naturgemäße Entwicklung wurde lange Zeit dadurch gehindert, daß die lateinische Sprache (die Sprache der humanistischen Richtung in der Wissenschaft) als Vorbild für die Satzform des Deutschen geachtet wurde. Bewußtsein darüber, was der deutschen Sprache theils nach ihren Bestandtheilen, ihrer Klang- und Beugungsart, theils nach der Gemüths- und Geistesrichtung, die in ihr zum Ausdruck strebt, gezieme; ferner Bewußtsein darüber, daß jeder Gedanke die Art seines Ausdruckes aus sich erzeugen solle, ist erst nach Jahrhunderten gewonnen worden. Lessing in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist für das, was erstrebt werden mußte, zuerst ein von allen Seiten anerkanntes Vorbild geworden.

Dritter Abschnitt.
Figuren und Tropen.

§. 66. Erklärung.

Figuren und Tropen sind Schönheiten der poetischen Rede, die in einzelnen Wendungen des sprachlichen Ausdruckes bestehen (§. 17); und zwar:

1. Figuren Schönheiten, die im Satzbau durch Zusammenbilden zwischen Inhalt und Form ausgeprägt werden (grammatisch bestimmbare Eigenheiten des sprachlichen Ausdruckes);

2. Tropen Schönheiten, die im Gedanken durch Verbindung von Vorstellungen und Begriffen hervorgebracht werden (logisch bestimmbare Eigenheiten des sprachlichen Ausdruckes).

1. Figur (lat. figura, Gestalt; griech. σχῆμα, Schema). Z. B. Schiller, Taucher:

Und es wallet und siedet und brauset und zischt

ist eine Figur, sofern die Konjunktion „und", die der grammatischen Regel gemäß nur vor dem letzten Prädikat wiederholt werden soll (und es wallet, siedet, brauset und zischt), vor jedes Prädikat gestellt worden ist. Chamisso, Schloß Boncourt:

Ich aber will auf mich raffen

ist eine Figur, sofern die Zusammensetzungssilbe „auf" der grammatischen Regel zuwider von dem Verbum getrennt ist (Ich aber will mich aufraffen).

2. Trope (griech. τροπή; oder Tropus, τρόπος: Wendung). Z. B. Fr. Stolberg, Felsenstrom:

Unsterblicher Jüngling, du strömst hervor aus der Felsenkluft

ist eine Trope, sofern die Vorstellung eines Felsenstromes (einer Form der bewußtlosen Natur) und die eines Jünglings (eines Begriffes aus dem menschlichen Leben) im Gedanken einander gleichgestellt werden. Jean Paul, Neujahrsnacht eines Unglücklichen:

die Sonnenbahn der Tugend

ist eine Trope, sofern die Vorstellung der Sonnenbahn (ein Begriff, der sich in Folge der Himmelswahrnehmungen einstellt) und der Begriff Tugend (ein Begriff aus dem Geistesleben des Menschen) zu Einem Begriff verbunden werden.

„Figuren und Tropen sind Schönheiten des sprachlichen Ausdruckes."

1. Die Schönheit der Figuren besteht darin, daß in einer sprachlichen Wendung die Harmonie zwischen Inhalt und Form stärker, als durch den gram-

matisch regelrechten Ausdruck der Fall wäre, ausgeprägt wird. Der Inhalt der Worte tritt gewissermaßen mit seinem Charakter in die Worte hinein. Z. B. in Bezug auf jene Schilderung des Strudels bei Schiller: „und es wallet und siedet und brauset und zischt". Der Charakter dieses Vorganges (das Bewegungsreiche, unablässig Eilende, In-sich-verschlungene) findet in der Sprache sein Ebenbild. Alles Harte, Eckige, jede Art der bloß äußeren Aneinanderreihung ist vermieden. Der Rhythmus ist schwunghafter geworden (Anapästen statt Jamben). Die wiederholte Wiederkehr des „und" steigert den Eindruck der Anhäufung. Mit jedem neuen „und" drängt sich das Folgende hervor, schon bevor es da ist. Der Satz mit seinem Bau ist symbolisch für das, was er enthält. Er ist, wie der Strudel, etwas Verschlungenes, Forteilendes, Untrennbares. — Ebenso in dem Beispiel von Chamisso: „Ich aber will auf mich raffen". Ein gewaltsamer Entschluß ist es, den die Worte einleiten (Erhebung aus dem wehmüthigen Träumen von der Kindheit): ebenso gewaltsam ist die Stellung des Wortes „auf", die Trennung dieser Silbe von ihrem Worte. Es ist ferner ein großartiger hochsinniger Entschluß, der angekündigt wird (die Welt durchwandern, den Feind segnen): ebenso gewinnt der Vers an Tonhöhe und Klangfülle, ungleich mehr als wenn die Worte in grammatisch regelrechter Stellung stünden. Der starke Ton auf der selbständig gewordenen Silbe ist wie ein sicherer Schritt höher in das Reich der edlen Empfindung, eine Stärkung des Gedankens.

2. Die Schönheit der Tropen besteht darin, daß im Gedanken Harmonien geschaffen werden. Der innere Blick erweitert sich über den Gegenstand des Denkens zu etwas Anderem hin, oft in ein ganz abweichendes, unendlich entferntes Gebiet. Eine Vorstellung, ein Begriff leuchtet im Spiegelbilde einer anderen Vorstellung, eines anderen Begriffes, auf. Z. B. in jenem Ausdruck Stolberg's: „Unsterblicher Jüngling" ꝛc. Mit den Worten „Du strömst hervor aus der Felsenkluft" fühlen wir uns in das Bereich einer Gebirgsgegend versetzt, die klare Luft umfächelt uns, unser Auge erfreut sich an dem durchsichtigen Wasser, den glitzernden Tropfen, den schnellen schönen Bewegungen. Mit dem Worte „Jüngling" dagegen tritt eine menschliche Gestalt vor unser inneres Auge, mit Kraft in Ausdruck und Haltung, mit Frische in Farbe und Sinn, mit Kühnheit im Wagen und mit Geschick im Vollbringen. Zweierlei Ausdrücke, jeder mit einem vielseitigen, vorstellungsreichen Inhalt, jeder ohne eigene Beziehung auf den anderen, jeder einem anderen Gebiete des Daseins angehörig, sind vom Dichter in gedankliche Einheit gebracht: den Jüngling sollen wir aus der Felsenkluft hervorströmend; das hervorströmende Wasser sollen wir als einen Jüngling denken. Es erwachen bei dieser Forderung verschiedene Gedanken. Wir finden beide Vorstellungen vergleichbar. Jüngling und Felsenstrom, beide sind schön und kraftvoll; beide befinden sich in Trennung von der weitgedehnten Welt und in Erhebung darüber; beide begeben sich unablässig mehr in eine weniger freie und hohe Welt. Wir denken, mit freudiger Erregung über diesen Gedankenfund, das Eine mittels einer Wiederspiegelung im Anderen. Der Felsenstrom empfängt eine höhere Art, als ihm thatsächlich eigen ist: das Empfinden, die Freude, das Streben des Jünglings; der Jüngling hinwider empfängt, unter dem Wiederschein des unerschöpflich fließenden Quelles, die wunderbare Art eines „Unsterblichen". — Ebenso in dem Ausdruck von Jean Paul „Sonnenbahn der Tugend". Die Sonne mit ihrem Emporsteigen über die Erde, ihrer Sicherheit in der Richtung, ihrer Kraft über die Dunkelheit, ihrem Segen für das Leben, und andrerseits die Tugend, mit ihrer Erhabenheit über die Lüfte, mit der Unabwendbarkeit ihrer Richtschnur, ihrem Einfluß auf Genuß und Glück des Lebens: beide verbinden

sich in unseren Gedanken und erhöhen ihr Wesen in gegenseitiger Wiederspiegelung. Doppeltes vorstellen, Doppeltes denken, und ein Gemeinschaftliches, die Harmonie zwischen ihnen, entdecken: das ist die Schönheitswirkung der Tropen.

Figuren sind schöne Gewandungen. Das Gewand kann abgenommen und der Körper (d. i. der Gedanke) auch ohne dasselbe in einem Alltagskleide gegeben werden. Tropen dagegen haben ihre Schönheit im Inhalt. Wird einer der Gedankenbestandtheile, welche die Trope bilden, hinweggenommen, so ändert sich nicht etwa eine Form, unbeschadet ihres Inhaltes, sondern der Gedanke zerfällt. — In den Figuren liegt für den Gedanken, an den sie angelegt sind, eine Graderhöhung, eine Kraft des Nachdruckes. Sie wirken auf die Empfindung, anregend, spannend, Aufmerksamkeit erweckend. In den Tropen äußert sich dagegen ein Schaffen von Gedanken. Sie sind realer, stofflicher Art. — Figuren sind mit dem einzelnen Satz, dessen Form sie ausmachen, geschlossen und beendet. In den Tropen dagegen liegt der Keim einer weiter gehenden Gedankenthätigkeit. Zuweilen führt der Dichter selbst die Gedankenbeziehungen aus, die thatsächlich zwischen den beiden, im tropischen Ausdruck verbundenen Vorstellungen stattfinden (wie z. B. Stolberg in dem Gedicht „der Felsenstrom": das ganze Gedicht ist diesem Zweck gewidmet); zuweilen streut der Dichter mittels der Verbindung der beiden Begriffe den Gedanken gleichsam aus, wirft ihn als Anlaß zu weiterem Denken, dem der Leser nachgehen mag, hin. So z. B. Jean Paul in der „Neujahrsnacht eines Unglücklichen". Man denkt auf Anlaß der Trope „Sonnenbahn der Tugend" etwa: wie die Sonne sich hoch über die Erde erhebt, so die Tugend über die Niedrigkeit der irdischen Gelüste; wie die Sonne das Gesetz ihrer Bahn in sich trägt, so die Tugend; wie die Sonne Erde und Luft verschönt, so die Tugend das Leben nach allen Richtungen; wie die Sonne zeitweise verdunkelt werden kann, so die Tugend ꝛc.

„Lichter der Rede" (bei Cicero „lumina, faces orationis") werden Figuren und Tropen genannt. Wie zum Zweck der Erhellung und Verschönerung eines Raumes mit den Lichtern klug umgegangen werden muß: so mit den Figuren und Tropen zum Zweck der Verschönerung der Rede. Figuren, im Uebermaß angewandt, geben der Rede Ziererei und Zwang; Tropen im Uebermaß können das Denken beunruhigen und verwirren. Charakter und Bildung des Dichters zeigen sich, ebenso in der Wahl, wie in dem Maß und der Art der Figuren und Tropen.

Vergleichung mit anderen Künsten.

1. Die Figuren vertreten, weil ihre Wirkung auf das Gefühl geht (Steigerung desselben), ein musikalisches Element in der Poesie. Sie sind, neben Rhythmus und Reim (§. 25), ein zweites Gebiet, auf dem beide Künste sich nähern. Man kann auch hier die Vergleichung ins Einzelne führen. Das Polysyndeton beschleunigt den Rhythmus (gleichsam accelerando); das Asyndeton hebt das Einzelne durch Trennung vom Anderen hervor (gleichsam sforzato); Inversion und Parenthese wirken nach der Weise der Taktänderung; der Dialogismus nach der Weise einer fermate; die Anaphora ist Grundform aller musikalischen Compositionen ꝛc. —

2. Die Tropen vertreten ein malerisch-plastisches Element in der Poesie. Die Tugend z. B., die (als abstrakter Begriff) nichts Anschauliches an sich hat, bekommt dadurch, daß ihr eine Sonnenbahn zugeschrieben wird, etwas von dieser sinnlich wirksamen Art. Das Vorstellige (Konkrete), das in dem Worte „Felsenstrom" liegt, wird durch das in dem Worte „Jüngling" Liegende vervielfacht. Aber das Malerisch-plastische in den Tropen ist nicht so beschaffen,

daß rückwärts Malerei und Plastik von daher Stoffe empfingen. Es fehlt ihnen die Realität. Der Unterschied des Idealen vom Realen (des Rein-geistigen vom Sinnlich-körperlichen) läßt sich an dieser Verschiedenheit der bildenden Künste von der Poesie besonders klar nachweisen. Die Tropen geben lediglich ideale (rein geistige) Bilder. Sie sind im Verhältniß zu Malerei und Plastik Wunderbilder. Während sie durch das Mittel der Sprache ganz ohne Bedenken aufgestellt und ohne Widerspruch angenommen werden, zerstieben sie in ein Nichts, sobald die verhältnißmäßig gröbere Hand des Bildhauers oder Malers sie berührt. Bilder dieser Art faßt nur der Geist, schaut nicht das Auge. Maler oder Bildhauer vermögen nicht, die Vorstellungen eines Felsenstromes und eines Jünglings zu verschmelzen, ebensowenig beim Bilde der Sonne eine Andeutung von der Tugend zu geben ꝛc.

Die Hinüberführung des Rein-geistigen, das in den Tropen liegt, auf das niedrigere Gebiet der realen Anschauung ist, wenn sie trotzdem thatsächlich durchgeführt wird, der Keim zu Komischem (§. 18). Komisch wirkt die Hervorhebung eines niederen Elements d. i. der realen, anschauenden Kunst, in das höhere d. i. das Geistige der Poesie. Z. B. wenn der tropische Ausdruck in Schiller's Hero und Leander „Seht ihr dort die altergrauen Schlösser sich entgegenschauen" in einem Bildwerk so dargestellt wird, als ob zwei gegenüberstehende Schlösser sich anschauten.

§. 67. Figuren und Tropen, allein und verbunden.

Figuren und Tropen können, je nach dem Anlaß, den der Dichter dazu hat, sowohl einzeln wie auch verbunden gegeben werden.

1. Figuren oder Tropen, einzeln. Z. B. Schiller, Taucher:

Und es wallet und siedet und brauset und zischt

ist lediglich Figur (§. 66). Arndt, Vaterlandslied:

Der Gott, der Eisen wachsen ließ, der wollte keine Knechte

ist lediglich Trope; und zwar sofern der Begriff „Eisen" (ein Gegenstand aus dem Gebiet der unorganischen Natur) mit dem Begriff „wachsen" (ein Vorgang innerhalb des organischen Lebens) in Gedanken verbunden sind.

2. Figuren und Tropen, verbunden. Z. B. Fr. Stolberg, Felsenstrom:

Unsterblicher Jüngling, du strömst hervor aus der Felsenkluft

ist beides: 1. Figur, sofern ein Anredesatz statt eines Aussagesatzes gebildet ist (ein unsterblicher Jüngling strömt aus der Felsenkluft hervor); 2. Trope, sofern „Jüngling" und „Strom" einander gleichgestellt werden (§. 66). Klopstock, Frühlingsfeier:

Nicht in den Ocean der Welten alle
Will ich mich stürzen

ist 1. Figur, sofern die Wörter des Satzes aus ihrer gesetzlichen Stellung genommen sind (ich will mich nicht in den Ocean aller Welten stürzen); 2 Trope, sofern „Ocean" (ein Begriff mit Bezug auf die Erdoberfläche) und „alle Welten" (ein Begriff, der über die Erde hinausreicht, die Himmelskörper zusammenfaßt) mit einander verbunden sind.

I. Figuren.

§. 68. Eintheilung.

Die Figuren zerfallen in drei Klassen:

1. Figuren, die in einzelnen Satztheilen,
2. Figuren, die im Satzganzen, und
3. Figuren, die in der Satzverbindung ausgeprägt sind.

§. 69. Figuren in Satztheilen.

Unter den Figuren in Satztheilen sind die bedeutendsten:

1. die Inversion d. i. Umstellung eines Satztheiles aus seiner durch die Grammatik gebotenen Stellung;

2. die Anaphora d. i. Wiederholung eines oder mehrer Wörter, die, Einmal genannt, den Gedanken vollständig geben würden;

3. die Ellipse d. i. Auslassung von Wörtern, die zur vollständigen Form des Satzes gehören.

1. Inversion (inversio, Umwendung, Umstellung; griech. *ὑπέρβατον*, Hyperbaton).

Der Art nach sind zwei Klassen zu unterscheiden:

a. Inversionen, bei denen der Nachdruck gleichmäßig auf alle Begriffe des Satzes übergeht: auf die vorangestellten dadurch, daß sie früher eintreten, als man erwartet (sie drängen sich gewissermaßen auf); und auf die nachgestellten dadurch, daß sie später eintreten als um des unmittelbaren Verständnisses willen wünschenswerth ist (sie fehlen eine Zeit lang, man wird auf sie gespannt). Z. B. Schiller, Handschuh:

Vor seinem Löwengarten, das Kampfspiel zu erwarten, saß König Franz

(statt: König Franz saß vor seinem ꝛc.)

b. Inversionen, bei denen ein einzelner Begriff eine besondere Hervorhebung vor den anderen empfängt z. B. der Begriff „todt" in Goethe, Erlkönig:

In seinen Armen das Kind war todt.

Man merke, daß die Hervorhebung des Begriffes „todt" nicht durch Umstellung eben dieses Wortes, sondern durch ordnungsloses Aneinanderreihen der anderen Wörter bewirkt ist. Der ganze Satz ist wie aus seinem Gefüge gehoben. Für die einzelnen, schwerfällig aneinandergereihten Satzglieder bekommt das Wort „todt" seine hervorragende Kraft dadurch, daß es, an seiner Stelle richtig eintretend, allem Vorangehenden erst die Einheit des Gedankens giebt.

Den Graden nach sind drei Klassen zu unterscheiden:

a. Die schwächsten Inversionen sind diejenigen, die in der Umgangssprache so im Gebrauch sind, daß eine Abweichung vom Gewöhnlichen oder Gesetzmäßigen nur gering zur Empfindung kommt. Die Grammatik selbst bezeichnet sie als möglich und empfiehlt sie zum Zweck der Hervorhebung einzelner Begriffe. Z. B. in Schiller, Glocke:

Festgemauert in der Erden, steht die Form, aus Lehm gebrannt

die Voranstellung der Apposition vor das Subjekt, zu dem sie gehört. Schwach sind auch diejenigen Inversionen, bei denen die Umstellung mehr aus äußeren und

negativen Gründen eintritt (z. B. weil ein gewöhnlicher und alltäglicher Ausdruck vermieden werden soll), als weil eine gedankliche Beziehung hervorgehoben würde. Z. B. Uhland, das Glück von Edenhall:

Von Edenhall der junge Lord

(statt: der junge Lord von Edenhall.)

b. Stärker sind diejenigen Inversionen, die unfraglich als Abweichung von der Regel der Grammatik empfunden werden und deßwegen von der Prosa und der Umgangsrede ausgeschlossen sind. Z. B. P. Gerhardt, Nun ruhen alle Wälder:

Breit aus die Flügel beide

enthält zwei Inversionen: 1. „aus", dem Objekt vorangestellt (das Bild von der Ausbreitung wird stärker gezeichnet, die Vorstellung von der Ausdehnung, welche die Flügel nehmen können, wird nachdrücklicher gegeben, als wenn es hieße „breit die Flügel beide aus"); 2. „beide", dem Hauptwort, dessen Attribut es ist, nachgestellt (die Bitte trägt sich inniger und vertrauensvoller vor, als wenn das Wort an seiner gewöhnlichen Stelle stünde: „breit beide Flügel aus"). Herder, Cid:

Endlich schüttelt er die Bürde Los des grausam stummen Grames.

Schiller, Wilhelm Tell:

Die alten Rechte, wie wir sie ererbt
Von unsern Vätern, wollen wir bewahren.

c. Die stärksten Inversionen sind diejenigen, die an Satztheilen vorgenommen werden, welche selbst ganze Sätze sind, besonders an Relativsätzen, die aus derjenigen Stellung herausgenommen werden, die ihnen um der Abhängigkeit willen gebührt. Die Spannung um des Verständnisses willen ist um so stärker, einerseits je länger sie dauert, andrerseits je mehr Inhalt an Vorstellungen, Begriffen und Gedanken die abhängigen Sätze mit sich führen. Diese Inversionen sind besonders kräftige Mittel des erhabenen Stils, der tief erregten Empfindung. Z. B. Klopstock, mein Vaterland:

So schweigt der Jüngling lang,
Dem wenige Lenze verwelkten,
Und der dem silberhaarigen, thatenumgebenen Greise,
Wie sehr er ihn liebe! das Flammenwort hinströmen will.

(Der abhängige Satz „wie sehr er ihn liebe" dem Worte, von dem er abhängt „das Flammenwort", vorangestellt.) Goethe, Faust (Faust's Anrede an den Erdgeist):

Der du die weite Welt umschweifst,
Geschäftiger Geist, wie nahe fühl ich mich dir!

Schiller, Größe der Welt:

Die der schaffende Geist einst aus dem Chaos schlug,
Durch die schwebende Welt flieg ich des Windes Flug.

Goethe, Wandrers Nachtlied, enthält eine besonders kühne, geist- und empfindungsvolle Inversion:

Der du von dem Himmel bist,
Alles Leid und Schmerzen stillst,
Den, der doppelt elend ist,
Doppelt mit Erquickung füllst,
Ach, ich bin des Treibens müde!
Was soll all der Schmerz und Lust?
Süßer Friede!
Komm, ach komm in meine Brust!

Die Inversion in diesem Gedicht ist zweifacher Art. 1. Es werden drei Relativsätze hingestellt, ohne daß man weiß, auf welches Wort sie sich beziehen. (Der

bedeutungsvolle Inhalt der drei Sätze erregt die Spannung, von welchem Begriff so Hohes ausgesagt werden kann, aufs äußerste; die Relativsätze sind wie Gedankenräthsel auf den Begriff „süßer Friede".) Dieses Klarheit gebende Wort folgt aber nun noch nicht; sondern 2. neue Spannung häufend, drängen sich noch zwei parenthetische Sätze dazwischen. Der Begriff, in welchem der verborgene Keim, der Seelenantrieb des Gedichtes liegt, arbeitet sich gleichsam aus den Worten, wie deren geistige Frucht, hervor. —

Volksmäßig in der Poesie und geschichtlich überliefert sind Inversionen wie folgende. Nibelungenlied:

„Die Rede lasset bleiben", sprach sie, „Fraue mein!"

(statt: meine Frau);

Da sprach von Tronje Hagen: „ihr edlen Ritter schnell" —

(statt: ihr edlen schnellen Ritter);

Den Wurfspieß im Herzen ließ er ihm stecken tief

(statt: ließ er ihm tief stecken) ꝛc. Sie sind in der Vorzeit als gefügige Mittel, um den Reim herzustellen, vielfach angewandt. Im Tone des Volksliedes können sie auch heute angenehme Wirkungen hervorrufen. Z. B. Goethe, das Veilchen:

Ein Veilchen auf der Wiese stand.

Uhland, Einkehr:

Bei einem Wirthe wundermild.

2. Anaphora (ἀναφορά, Wiederbringung; lat. repetitio).

Die Anaphora ist in der Volksrede viel in Gebrauch „Ja, ja!" „Geschwind, geschwind!" sagt man in der Erregung, um dem Gedanken Nachdruck zu geben. Sie ist in besonders starkem Sinne eine musikalische, Klang und Rhythmus schaffende Figur. Eine Silbe erweitert sich durch sie zu einem Fuß (ja, ja! ∪ –); ein zweisilbiges Wort zu einem zweifüßigen Vers mit gegliedertem Schwung (geschwind, geschwind! ∪ – ∪ ⏑). — In der kunstmäßigen Gestaltung sind zwei Arten der Anaphora zu unterscheiden: eine mit vorwiegender Beziehung auf die Stimmung; die andere mit vorwiegender Beziehung auf den Gedanken.

a. Die Stimmungs-Anaphora. Sie wiederholt ein Wort oder mehrere Wörter, in deren Inhalt das Gefühl seine Erregung hat. Dem Herzen wird durch die Rückkehr des Klanges wohlgethan; der Gedankengang ist einen Augenblick aufgehalten. Z. B. Goethe, Erlkönig:

Mein Vater, mein Vater, und höreſt du nicht?

(Die Angst sucht Hilfe beim Vater.) Bürger, Lenore:

O Mutter, Mutter! hin ist hin!
Verloren ist verloren!
Der Tod, der Tod ist mein Gewinn!

(Die Oede des hoffnungslosen Herzens spricht sich in diesen Tautologien aus.) Schiller, die Piccolomini (V, 1. Max zu Oktavio in Bezug auf Wallensteins Verbindung mit den Schweden):

Es kann nicht sein! kann nicht sein! kann nicht sein!

(Die Kraft der Ueberzeugung, die Festigkeit des Glaubens häuft Klang auf Klang). Goethe, Tasso:

O daß sie Frucht, o daß sie Freude bringe!

(Die Innigkeit des Wunsches tritt durch die Wiederholung des „o daß" stärker auf). Die manigfachsten Beispiele der Anaphora giebt bei Schiller die Redeweise des Don Carlos z. B. I, 2:

Laß mich weinen,
An deinem Herzen heiße Thränen weinen,
Du einz'ger Freund. Ich habe Niemand — Niemand —
Auf dieser großen weiten Erde Niemand.
Soweit das Scepter meines Vaters reicht,
Soweit die Schifffahrt unsre Flaggen sendet,
Ist keine Stelle — keine — keine, wo
Ich meiner Thränen mich entlasten darf ꝛc.

Derselben Art bei Kleist, Penthesilea (Penthesilea spricht mit Bezug auf Achill):

Zehntausend Sonnen dünken
Zu einem Gluthball eingeschmelzt, so glanzvoll
Nicht als ein Sieg, ein Sieg mir über ihn!

(Der Gedanke, den das Wort „Sieg" erweckt, tritt mit der Macht, wie eines blendenden Lichtes auf: die Stimmung verweilt, erhöht und spannt sich bei ihm aus.) Wegen ihrer Beziehung auf die Stimmung kommt diese Anaphora besonders häufig im Lied, im volksthümlichen Liede, und zwar hier in den verschiedensten und größten Ausdehnungen vor. Z. B. Volkslied:

Muß i denn, muß i denn zum Städtele naus
Und du, mein Schatz, bleibst hier!
Wenn i komm, wenn i komm, wenn i wiedrum komm,
Kehr i ein, mein Schatz, bei dir.
Kann i gleich nit alleweil bei dir sein,
Han i doch mein Freud an dir;
Wenn i komm, wenn i komm, wenn i wiedrum komm,
Kehr i ein, mein Schatz, bei dir ꝛc.

Vergl. Platen, Romanze. — Sämmtliche Formen, in denen der „Refrain" auftritt, gehören unter die Anaphora (§. 110).

b. Die Gedanken-Anaphora. Sie wiederholt Wörter, in deren Sinn das Gemeinsame einer Gedankenreihe liegt. Es geschieht hiedurch, nicht allein daß die Stimmung sich stärker vorträgt, sondern auch, daß ein Mittel zur Hervorhebung der Gliederung, Absonderung und Fortführung der Gedanken gegeben ist. Z. B. Lessing, Nathan (Klosterbruder spricht):

Ich mag
Nicht fein sein, mag nicht überreden, mag
Mein Näschen nicht in Alles stecken, mag
Mein Händchen nicht in Allem haben.

Der Unwille an den Aufträgen des Patriarchen (diese Stimmung) trägt sich zugleich mit der Ausmalung dessen vor, was der Patriarch fordert, und der Mittel, die zur Ausführung angewandt werden müßten. Goethe, Faust (Mephistopheles zum Schüler):

Nur muß man sich nicht all zu ängstlich quälen,
Denn eben wo Begriffe fehlen,
Da stellt ein Wort zu rechter Zeit sich ein.
Mit Worten läßt sich trefflich streiten,
Mit Worten ein System bereiten,
An Worte läßt sich trefflich glauben,
Von einem Wort läßt sich kein Jota rauben.

Die Geringschätzung der Stubengelehrsamkeit (die Stimmung) trägt sich zugleich

mit einer zergliedernden Schilderung der Art vor, wie jene Gelehrsamkeit gewöhnlich auftritt. Platen, Licht:

Licht, vom Himmel flamunt es wieder,
Licht, empor zum Himmel flammt es;
Licht, es ist der große Mittler
Zwischen Gott und zwischen Menschen.
Als die Welt geboren wurde,
Ward das Licht vorangeboren.
Und so ward des Schöpfers Klarheit
Das Mysterium der Schöpfung.
Licht verschießt die heil'gen Pfeile
Weiter immer, lichter immer.
Ahriman sogar, der dunkle,
Wird zuletzt vergehn im Lichte.

Zuversicht auf die Allmacht des Lichtes (die Stimmung) trägt sich zugleich mit einer Ausführung der Gedanken vor, auf denen diese Zuversicht ruht und wie weit sie reicht. Chamisso, Salos y Gomez (letzte Schiefertafel):

Geduld! Die Sonne steigt im Osten auf,
Sie sinkt im Westen zu des Meeres Plan,
Sie hat vollendet eines Tages Lauf.

Geduld! Nach Süden wirft auf ihrer Bahn
Sie jetzt bald wieder senkrecht meinen Schatten,
Ein Jahr ist um, es fängt ein andres an.

Geduld! Die Jahre ziehen ohn Ermatten,
Nur grub für sie kein Kreuz mehr deine Hand,
Seit ihrer funfzig sich gereihet hatten.

Geduld! Du harrest stumm am Meeresstrand
Und blickest starr in öde blaue Ferne,
Und lauschst dem Wellenschlag am Felsenstrand.

Geduld! laß kreisen Sonne, Mond und Sterne,
Und Regenschauer mit der Sonnengluth
Abwechseln über dir, Geduld erlerne!

Ergebung in das Schicksal (die Stimmung) trägt sich in dieser Anaphora unter fünfmaliger Nennung des Wortes zugleich mit einer Darstellung der Aufgaben vor, denen jene Stimmung sich gewachsen zeigen soll, und zwar in einer ebenso vielfachen Steigerung: einen Tag nach dem andern; ein Jahr nach dem andern; einen Zeitraum lang, der nicht mehr gemessen werden kann; in einer unveränderlichen Oede der Umgebung; und bei einem Kreislauf der Zeit, der allen Wandel verschlingt. —

In der Anaphora liegt vielfach die Gefahr des Matt- und Trivialwerdens. Nahe daran ist Bürger, das Lied vom braven Mann:

Und immer höher schwoll die Fluth
Und immer lauter schnob der Wind
Und immer tiefer sank der Muth.

Anmerkung. Eine eigenthümliche Art der Wortwiederhölung liegt in folgendem Beispiel. Schiller, Braut von Messina (Chor):

Hinab, hinab in der Erde Ritzen Rinnet, rinnet, rinnet dein Blut.

Die Figur der Anaphora (im Sinne der obigen Erklärung) ist hier nicht vorhanden. Das dreimalige „rinnet" ist nicht zum Zweck des Nachdruckes eingetreten, sondern (objektiv) um diesen Vorgang als einen lang andauernden, weit und weiter gehenden zu veranschaulichen. Das Blut rinnt ohne Aufhören, nicht in den Grenzen, die das Rinnen natürlich hat. „Drunten aber", so fährt der Gesang fort:

Drunten aber im Tiefen sitzen,
Lichtlos, ohne Gesang und ohne Sprache;
Der Themis Töchter, die nie vergessen,
Die Untrüglichen, die mit Gerechtigkeit messen,
Fangen es auf in schwarzen Gefäßen,
Rühren und mengen die schreckliche Rache.

Ebenso Schiller, Ideal und das Leben (Herkules steigt, des Irdischen entkleidet, aus den Flammen zum Aether empor; und):

Froh des neuen ungewohnten Schwebens,
Fließt er aufwärts, und des Erdenlebens
Schweres Traumbild sinkt und sinkt und sinkt.

Edda, Ursprung der Dichtkunst:

Noch schmeichelte Odin, Gunlöd umschlingend:
„Zur Labung gieb einen Trunk, Geliebte!“
Sie brachte den Kessel und brachte die Krüge,
Und Odin trank und trank und trank. —

Benennungen der Alten. Die Griechen und Römer haben die Figur der Wiederholung nach mehr äußeren Gründen in viele Unterarten getheilt. Die hauptsächlichsten derselben sind:

Anaphora, Wiederholung eines oder einiger Wörter am Anfang mehrer Sätze. Goethe, Faust:

Daran erkenn ich den gelehrten Herrn!
Was ihr nicht tastet, steht euch meilenfern;
Was ihr nicht faßt, das fehlt euch ganz und gar;
Was ihr nicht rechnet, glaubt ihr, sei nicht wahr;
Was ihr nicht wägt, hat für euch kein Gewicht;
Was ihr nicht münzt, das, meint ihr, gelte nicht.

Epiphora (ἐπιφορά, Hinzugabe), Wiederholung eines oder mehrer Wörter am Ende aufeinanderfolgender Sätze. Platen, Ghasel:

Im Wasser wogt die Lilie, die blanke, hin und her,
Doch irrst du, Freund, sobald du sagst, sie schwanke hin und her!
Es wurzelt ja so fest ihr Fuß im tiefen Meeresgrund,
Ihr Haupt nur wiegt ein lieblicher Gedanke hin und her.

Epanalepsis (ἐπανάληψις, Wiederaufnahme), Wiederholung eines Ausdruckes, der am Anfang eines Satzes steht, am Ende des folgenden. Schiller, Spaziergang:

Endlos unter mir seh ich den Aether und über mir endlos.

Anadiplosis (ἀναδίπλωσις, Verdopplung), Wiederaufnahme eines Ausdruckes, der den Schluß eines Satzes bildet, am Anfang des folgenden. Schiller, Don Carlos:

Ja, wir waren Brüder! Brüder durch
Ein edler Band, als die Natur es schmiedet.

Epizeuxis (ἐπίζευξις, Verknüpfung), unmittelbare Wiederholung im nämlichen Satze. Goethe, Mignon:

Dahin, dahin, möcht ich ziehn.

Epanodos (ἐπάνοδος, Rückweg), Wiederholung mehrer Wörter in umgekehrter Stellung. Roquette, Schöne Tage:

Da an dir mein ganzes Wesen, Nur an dir, an dir nur hing.

3. Ellipſe (ἔλλειψις, Auslaſſung; lat. omissio, præteritio, Auslaſſung, Uebergehung).

Dem Grade und der Art nach ſind vier Klaſſen zu unterſcheiden.

a. Die Ellipſe in Bezug auf Formwörter. Nichts von dem, was für den Inhalt, den Gedanken, erforderlich iſt, wird ausgelaſſen. Nur Wörter, die zur Form, zur ausgebreiteten Satzform gehören, werden übergangen. Die Begriffe treten näher aneinander. Gedrungenheit und Kraft oder Innigkeit und Fülle ſind die Wirkung dieſer Ellipſe. Z. B. Sprichwort:

Wie gewonnen, ſo zerronnen

(ſtatt: wie etwas gewonnen wurde, ſo iſt es nun auch zerronnen). Goethe, an den Mond:

Füllſt wieder Buſch und Thal Still mit Nebelglanz.

Die Auslaſſung des „du" giebt den Eindruck größerer Vertraulichkeit und Innigkeit in der Beziehung zum Angeredeten. Schiller, Größe der Welt:

Segle hin, wo kein Hauch mehr weht.

Durch die Auslaſſung des „ich" wird der Nachdruck auf dem Begriff „hinſegeln" geſtärkt. Dieſe Thätigkeit wird die Hauptſache; die Perſon geht in ihr auf. Goethe, Fauſt (Erdgeiſt ſpricht):

Geburt und Grab Ein ewiges Meer.

Ausgelaſſen: ſind wie. Der Charakter des Geheimnißvollen, der im Gedanken liegt, theilt ſich der Sprache mit.

b. Die Ellipſe in Bezug auf formgebende Begriffswörter. Begriffswörter können in verſchiedenen Fällen „formgebend" genannt werden z. B. in Bezug auf einen größeren Ausſagezuſammenhang, wenn ſie ſprachgewöhnliche und ſelbſtverſtändliche Wendungen enthalten. Beſonders häufig trifft dieſe Art der Ellipſe die Wörter „ſprach, fragte, antwortete" ꝛc. Wieland, Oberon:

„Wie ähnlich," ruft er, „o wie ähnlich Stück für Stück!
Stirn, Auge, Mund und Haar!" „Wem ähnlich?" fragt der Ritter.
„Verzeihung, junger Mann, es war ein Augenblick,
Ein Traum aus beſſrer Zeit."

Vor „Verzeihung" ausgelaſſen: und jener erwiderte. Häufig wird dieſe Art der Ellipſe durch ein-, zweimalige Nennung des „ſprach" ꝛc. vorbereitet. So Goethe, Taſſo (in der Rede Antonio's, der die Art ſchildert, wie Taſſo und der Arzt ſich zu unterhalten pflegen):

„Ich fühle dieſes Uebel," ſagt er bänglich
Und voll Verdruß, „was rühmt ihr eure Kunſt?
Schafft mir Geneſung!" „Gut!" verſetzt der Arzt,
„So meidet dies und das." „Das kann ich nicht!"
So nehmet dieſen Trank. „O nein! der ſchmeckt
Abſcheulich, er empört mir die Natur."
„So trinkt denn Waſſer." „Waſſer? nimmermehr!" ꝛc.

Oft tritt dieſe Ellipſe auch ohne Vorbereitung ein, namentlich wo ſie am wenigſten erwartet wird, in lyriſchen Gedichten. Schiller, Größe der Welt:

Sieh, den einſamen Pfad wandelt ein Pilger mir
Raſch entgegen. „Halt an! Waller, was ſuchſt du hier?"
„Zum Geſtade ſeiner Welt meine Pfade!"

Wer iſt der Anredende? Erſt aus der Antwort erſieht man, daß es der unerwartet Entgegenkommende iſt. Ein doppeltes Mittel der Stärkung des Aus-

druckes liegt hier: 1. in der Aneinanderrückung der inhaltlich bedeutenden Wörter, 2. in der gesteigerten Anforderung an das eigene Denken. Körner, Lützow's wilde Jagd:

Und wenn ihr die schwarzen Gesellen fragt, —
Das ist Lützow's wilde, verwegene Jagd.

Ausgelassen: so wird man euch sagen. — Begriffswörter können ferner „formgebend" genannt werden, wenn ihre Bedeutung so allgemeiner Art ist, daß sie einem Formwort, namentlich dem Verb „sein" nahe kommt. So in jenem Verse Schiller's „Zum Gestade Seiner Welt meine Pfade!" (Ausgelassen: sind gerichtet.) Dahn, Ein Kampf um Rom: Klar lag es vor Augen: so lange Belisarius in Italien, Sieg auf Sieg; so wie er den Rücken wandte, Schlag auf Schlag des Unheils. (Ausgelassen: trat ein.)

c. Ellipse in Bezug auf Begriffswörter: in Bezug auf solche, die mit der vollkommenen Kraft dieser Wortklasse eintreten. Es ist eine Figur zum Ausdruck besonderer Erregung. Das Gefühl beherrscht die Sprachform. Z. B. Edda, Balder's Tod (Balder spricht):

Schwere Träume beschlichen die Seele,
Gefahr meinem Leben — ich fühlte den Tod!

(statt: Gefahr droht meinem Leben). Zuweilen wird die Satzform gänzlich zerrissen. Der Gedanke löst sich in einzelne Wörter, gewissermaßen zu Vokativen auf, die nach der Art der Interjektionen ausgestoßen werden. Goethe, Götz (Franz zu Weislingen):

Gift, Gift! von eurem Weibe! ich, ich!

Gift (habt ihr getrunken), von eurem Weibe (rührt es her), ich (hab' es euch gegeben). Die Kraft der Figur zu stärken, hat Goethe mit der Ellipse eine zweimalige Anaphora verbunden. Schiller, die Räuber (Daniel zu Franz):

Was, Herr? Fried' und Ruhe im Alter, und ein Todtschläger?

Fried' und Ruhe im Alter (versprecht ihr mir)! und ein Todtschläger (soll ich werden?)

d. Ellipse in Bezug auf gedankenhaltige Satztheile d. h. Theile eines zusammengesetzten Satzes, die selbst Sätze sind. Man bezeichnet diese Art der Ellipse häufig mit dem besonderen Namen:

Aposiopese (ἀποσιώπησις, das Verstummen, Verschweigen).

Sie ist der äußerste Grad der elliptischen Satzbildung. Auf den vorhin genannten Stufen tritt der Eindruck von der Unvollständigkeit des Satzes hinter dem von der Vollständigkeit und Fertigkeit des Gedankens zurück; auf dieser dagegen drängt sich Beides, Unvollständigkeit des Satzes und des Gedankens, gleich stark hervor.

Zwei Arten der Aposiopese sind zu unterscheiden. In der einen trifft die Aposiopese einen Gedanken, der noch erst gesagt werden sollte; in der anderen einen, der schon gesagt sein müßte.

Beispiele der ersten Art, in Bezug auf einen Gedanken, der nun gesagt werden müßte. Goethe, Egmont (Clärchen spricht):

Das Volk, was das denkt; die Nachbarinnen, was die murmeln —

Die Geringschätzung des Geschwätzes der Welt wird durch diese Aposiopese stärker ausgesprochen, als wenn hinzugefügt wäre z. B. wer wird daran denken? das ist ja gleichgiltig! Goethe, Götz (Götz zum kaiserlichen Rath in Heilbronn):

Ach, ich dachte nicht, daß ihr nicht einmal zu dem verbunden seid, was ihr versprecht, geschweige —

Der zu ergänzende Gedanke liegt in dem „geschweige" vorgezeichnet (geschweige zu dem, was Pflicht und Ehre auch ohne Versprechen fordern). Lessing, Nathan (Tempelherr zu Nathan II, 5):

Wann hat und wo die fromme Raserei,
Den bessern Gott zu haben, diesen bessern
Der ganzen Welt als besten aufzudringen,
In ihrer schwärzesten Gestalt sich mehr
Gezeigt als hier? als jetzt? Wem hier, wem jetzt
Die Schuppen nicht vom Auge fallen — doch
Sei blind, wer will!

Der unausgesprochene Gedanke (der muß blind sein wollen!) liegt in dem der Aposiopese folgenden selbständigen Imperativsatz.

Beispiele der zweiten Art, in Bezug auf einen Gedanken, der schon gesagt sein sollte. Die Stelle, an der Aposiopesen dieser Art eintreten können, ist der Anfangssatz der Dichtwerke. Und das Mittel, durch welches sie gebildet werden, ist eine Konjunktion mit zurückweisender Kraft auf Vorangehendes. Es muß aus dem Sinne des beginnenden Satzes ergänzt werden. Goethe, Auf dem See:

Und frische Nahrung, neues Blut Saug' ich aus freier Welt.

Das „Und" an der Spitze des Gedichtes weist auf den unausgesprochenen Gedanken: gesättigt und gekräftigt hat mich das Leben bereits. Schiller, die Ideale:

So willst du treulos von mir scheiden Mit deinen holden Phantasien!

Der Dichter redet die goldene Zeit seines Lebens an. Der Anfang der Rede mit „so" birgt den Gedanken in sich: längst hab' ich es wahrgenommen und dich zu halten mich bemüht. Schiller, die Gunst des Augenblicks:

Und so finden wir uns wieder
In dem heitern bunten Reihn,
Und es soll der Kranz der Lieder
Frisch und grün geflochten sein.

Die geistvollste Aposiopese dieser Art findet sich bei P. Fleming, An sich:

Sei dennoch unverzagt, gieb dennoch unverloren!

In dem „dennoch" verschlossen, macht sich der Gedanke „wie viel an Leiden dir auch beschieden sein mögen", kräftiger zur Geltung, als wenn er mit Worten ausgesprochen wäre.

§. 70. Figuren im Satzganzen.

Unter den Figuren im Satzganzen sind die bedeutendsten:

1. Die Exklamation d. i. Darstellung einer Aussage oder eines Urtheils durch einen Ausrufsatz;

2. die Personämutation d. i. Bildung eines Satzes unter Aufstellung einer grammatisch nicht gerechtfertigten Person;

3. der Dialogismus d. i. Zerlegung eines Aussagesatzes in zwei oder mehre aufeinander bezügliche Sätze: Frage- und Antwortsätze.

1. Exklamation (exclamatio, Ausruf. Griech.: ἐκφώνησις).

Ein Gedanke in der regelrechten Form eines Aussage- oder Urtheilssatzes trägt im Allgemeinen den Charakter der Vollendung, der ruhigen Objektivität. Wird ihm die Form eines Ausrufs gegeben, so treten bedeutende Aenderungen ein: theils bekommt der Gedanke etwas anscheinend Unfertiges; theils tritt das Subjektive des persönlichen Gefühls stärker hervor (man spricht nicht, sondern ruft hinaus); theils wird die Thätigkeit der Hörer mehr in Anspruch genommen (sie

werden zu Zeugen und Urtheilsbestätigern gefordert). — Drei Arten der Exklamation sind zu unterscheiden: die elliptische, die Frage- und die eigentliche oder Ausrufsexklamation.

a. Die elliptische Exklamation, darum so genannt, weil sie durch den Eintritt einer Ellipse gebildet wird. Diejenigen Ellipsen sind hierhin zu rechnen, bei denen das Wort oder die Wörter, die aus der vollständigen Satzform zur Aussprache gelangen, zu Vokativen umgewandelt erscheinen. Z. B. Goethe, Götz (Götz, im Garten am Gefängniß, stirbt mit den Worten):

Himmlische Luft! Freiheit, Freiheit!

Das ganze Wesen des Redenden verwandelt sich zum Gefühl der Güter, die mit diesen Vokativen ausgedrückt sind. Goethe, Egmont (Margaretha spricht):

Wenn man in Mühe und Arbeit vor sich hinlebt, denkt man immer, man thue das Möglichste; und der von weitem zusieht und befiehlt, glaubt, er verlange nur das Mögliche. O die Könige!

Das Gefühl versenkt sich in den Gedanken der Undankbarkeit und Ungerechtigkeit der Könige tiefer, als daß irgend ein Ausdruck, der um der Satzbildung willen hinzugefügt werden könnte, genügend befunden würde. Schiller, Räuber (Karl Moor):

Menschen! falsche, heuchlerische Krokodilenbrut! Ihre Augen sind Wasser, ihre Herzen sind Erz.

Der Gedankeninhalt, der in diesen Vokativen liegt, ist ein größerer und erregterer, als daß er nach der Art einer bloßen Ellipse erklärt werden dürfte (etwa: Menschen sind wie eine falsche heuchlerische Krokodilenbrut). Zur Ausbeutung des Ausdrucks gehört mehr: eine Enthüllung tiefer aus dem Gefühl heraus (etwa: Menschen! ha, sind es Menschen? nein! eine falsche heuchlerische ꝛc.). Lessing, Minna von Barnhelm (das Fräulein zu Tellheim):

O über die wilden, unbiegsamen Männer, die nur immer ihr stieres Auge auf das Gespenst der Ehre heften! für alles andere Gefühl sich verhärten!

b. Die Frage-Exklamation (lat. interrogatio; griech. ἐρώτημα). Der Gedanke tritt in der Form eines Fragesatzes so auf, als bedürfe er noch des Abschlusses und der Erhebung über Zweifel und Bedenken. Darin, daß der Hörer dies dem Gedanken Bedürftige hinzufügen muß, liegt die Wirkung der Figur. Der Art nach, wie die Antworten gebildet werden, sind dreierlei Frage-Exklamationen zu unterscheiden:

— zuvörderst Fragen, die durch ja oder nein beantwortet werden sollen. Lessing, Minna von Barnhelm (Minna zum Major):

Lieber Tellheim, waren wir nicht vorhin Kinder?

(Ja, wir waren.) Lessing, ebenda (Tellheim zu Minna):

Ist dieses Land die Welt? Geht hier allein die Sonne auf?

(Nein.) Schiller, Don Carlos:

Was ist
Der Zufall anders, als der rohe Stein,
Der Leben annimmt unter Bildners Hand?

(Er ist nichts Anderes.) Schiller (Hero und Leander):

Seht ihr dort die altergrauen Schlösser sich entgegenschauen?

(Nun der Dichter davon spricht, sehen wir die Schlösser sich entgegenschauen.)

— ferner Fragen, die durch die größtmögliche Steigerung des Prädikatsbegriffes beantwortet werden. Gellert, geistliches Lied:

Wie groß ist des Allmächt'gen Güte!

(Unendlich groß.) Claudius, Abendlied:

Wie ist die Welt so stille Und in der Dämmrung Fülle So traulich und so hold!

(Unsagbar stille, traulich und hold.) Geibel, Abschied von St. Goar:

Wie flog im Land des Rheines So rasch die Sommerzeit!

(Viel zu rasch.)

— endlich Fragen, deren Antwort eine Gedankenschöpfung, Hinzufügung neuen Inhalts, fordert. Klopstock, dem Erlöser:

Der Seraph stammelt, und die Unendlichkeit
Bebt durch den Umkreis ihrer Gefilde nach
Dein hohes Lob, o Sohn. Wer bin ich?
Daß ich mich auch in die Jubel dränge?

(Ich bin im Verhältniß zu jenem Allen, Seraph, Unendlichkeit, ganz ohne Bedeutung.) Herder, Cid:

O, ihr Heiligen des Himmels, Wie ward Cid auf dieses Wort!

(Es gerieth in die höchste Aufregung, so daß er seiner Sinne nicht mehr mächtig war.) Scheffel, Trompeter von Säckingen (Zur zweiten Auflage):

O Jugendthorheit, Himmel voll von Geigen
Warum so bald umwölkt von grauem Schweigen?

(Es ist unausdenkbar, warum der Jugend unschuldige Lust so schnell schwindet.)

c. Die eigentliche oder Ausrufs-Exklamation. Dem Gedanken wird der Charakter einer starken Gefühlserregung (Wunsch, Befürchtung, Aerger ꝛc.) unmittelbar aufgeprägt. Die Mittel, die dazu verwandt werden, sind: Abweichung von der Wortstellung und dem Modus der Aussagesätze; Bildung eines abhängungslosen Relativ- oder Konjunktionssatzes; Hinzufügung eines demonstrativen Adverbs ꝛc. Der Satz bekommt mit der Form des Ausrufs zugleich die Art eines charakteristischen Naturlautes, bald härter, bald weicher, je nach der Stimmung, die ihn schafft. Goethe, Zauberlehrling:

Weh', hab' ich doch das Wort vergessen!

(Angst, Bestürzung, Aerger, durch die Wortumstellung und Hinzufügung des „doch" stärker ausgedrückt als durch einen Aussagesatz: weh', ich habe das Wort vergessen.) Goethe, An den Mond:

Daß man doch zu seiner Qual Nimmer es vergißt!

(Abhängungsloser Konjunktionssatz.) Ebenso: Schiller, Don Carlos:

Daß er noch lebte!

Schiller, Räuber (Carl Moor spricht):

Ha, wer mir jetzt ein Schwert in die Hand gäbe!

(Abhängungsloser Relativsatz.) Schiller, Glocke:

Wenn der Guß mißlang! Wenn die Form zersprang!

(Folgerungsloser Bedingungssatz.) Schiller, Kampf mit dem Drachen:

Der Drache, der das Land verödet,
Er liegt von meiner Hand getödtet;
Frei ist dem Wanderer der Weg.
Der Hirte treibe ins Gefilde,
Froh walle auf dem Felsensteg
Der Pilger zu dem Gnadenbilde!

(Der freudige Stolz über den glücklich vollbrachten Sieg wird durch den unvorbereiteten Eintritt des imperativischen Konjunktiv „treibe, walle" stärker ausgedrückt.)

2. Personämutation (personæ mutatio, Personenänderung).

Das Wort „Personämutation" kommt bei den römischen Schriftstellern nicht vor. Es ist hier zum Zweck der Namengebung gebildet. Die Alten haben in ihren Poesien einzelne, hierhin gehörige Redewendungen wohl gehabt, aber theils nach anderen Beziehungen benannt (S. 164 u. 165), theils unbezeichnet gelassen. Auch das griechische Wort, welches den Begriff enthält, ἑτεροπρόσωπον, ist nicht im Sinne einer poetischen Figur gebraucht. Es bezeichnet die Vorführung einer abwesenden Person als redender (z. B. Er sprach: „ich komme") und Aehnliches.

Die deutsche Sprache hat in Bezug auf den Personenwechsel größere Freiheiten und Manigfaltigkeiten ausgebildet als die alten. Namentlich für die konventionelle Form der Volksunterredung. Schon im 9. Jahrhundert hat es begonnen, daß die angeredete Person unter Vermeidung des „du" bezeichnet wurde. Man änderte aber nicht die Person, sondern den Numerus (ihr). Rangabsonderung und Ständetrennung hoben um 1700 die Personenwörter ganz aus ihrer unmittelbaren Bedeutung heraus. Eine dieser Umkehrungen ist seitdem befestigt und verallgemeinert: die der 2. Sing. in die 3. Plur. (du siehst: Sie sehen). Andere sind vorübergegangen. Sie waren zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten anders im Gebrauch. In Lessing, „Minna von Barnhelm" redet das Fräulein ihr Kammermädchen Franziska mit „du" an, umgekehrt Franziska das Fräulein mit Sie (Plur.). Dieselbe Verschiedenheit der Anrede ist zwischen dem Major und Just. Das Fräulein sagt ferner zum Wachtmeister „Er" (ich danke für Seine Bemühung; es ist mir lieb gewesen, Ihn kennen zu lernen); der Wachtmeister umgekehrt zum Fräulein „Dero Gnaden". Franziska sagt zum Wachtmeister anfangs: „was bringen Sie uns?" hernach: „seh' Er mich einmal an, Herr Wachtmeister." Der Wachtmeister zu Franziska: „geb' Sie mir Ihre Hand! über zehn Jahre ist Sie Frau Generalin oder Wittwe." Bei Schiller „Kabale und Liebe" kommt die 3. Sing. zu besonderer Ehre. Luise, die von ihrem Vater mit „Du" angeredet wird, spricht zu ihm z. B. „ich verstehe Ihn, Vater; fühle das Messer, das Er in mein Gewissen stößt." Ebenso im wirklichen Leben. Klopstock schreibt auf der Reise nach Zürich 1750 an Fanny: „Zeiten werden kommen, da Sie es nicht wird verantworten können, wenn Sie mir nicht mit der Aufrichtigkeit, mit der ich Ihr das Innerste meines Herzens entdeckt habe, sagt, was Sie von meiner Liebe zu Ihr denkt." Lichtenberg (Vorschlag zu einem orbis pictus für deutsche dramatische Schriftsteller, Romandichter und Schauspieler) sagt gegen Ende des 18. Jahrhunderts mit Bezug hierauf: „Wir unterscheiden durch diese Manigfaltigkeit der Zeichen und Begriffe in den Verhältnissen zwischen Menschen und Menschen sehr viel feiner als andere Völker." J. Grimm (deutsche Grammatik), 30 Jahre später, findet in diesen Ausdrucksweisen „eine bare Versündigung wider Sinn und Geschmack". Namentlich die Anwendung der 3. Plur. statt der 2. Sing. bezeichnet er als einen „Fleck im Gewande der deutschen Sprache". —

Unter den Personämutationen, die in der Poesie aus hervorquellendem Gefühl zum Zweck der Nachdrucksteigerung eintreten, sind folgende die bedeutendsten:

a. Verwandlung der 1. in die 3. Person. Der Redende vermeidet das „ich" und nennt statt dessen seinen Namen und im Verfolg der Rede das Pronomen der 3. Person. Die Kraft dieser Figur liegt in der Objektivität, die der Gedanke dadurch empfängt. Das Abstraktionsartige, das im „ich" liegt; ferner die Erinnerung an alle Wandlungen und Wandelbarkeiten, die mit dem Ich zusammenhängen: beides fällt fort und statt dessen tritt mit dem Namen die Person in ihrer fertigen, gleichbleibenden Gegenständlichkeit auf. (Wie sehr in dem „Ich" eine Abstraktion des Geistes liegt, darauf deutet der späte Eingang des

Wortes in die Kindesrede, die sich lange Zeit ganz in dieser Figur bewegt.) — Die griechischen Dichter haben diese Figur wohl gekannt, aber nur selten gebraucht. Die wenigen Stellen, an denen wir ihr begegnen, geben einen besonders starken Hinweis sowohl auf die Art und Kraft, die in ihr liegt, wie auf die Sicherheit des Kunstgefühls, aus dem die Dichter geschaffen haben. Die alten Erklärer aber haben die Art dieses Ausdrucks nicht zu dem Begriff einer „Figur" verallgemeinert, sondern es mit der Bemerkung bewenden lassen: die Nennung des Namens sei in emphatischer Weise eingetreten (*ὄνομα ἐμφατικόν*). Die bedeutendsten Stellen: Il. 1, 240; 19, 151 (Achill); Soph. Ajas 98; 829; Oedip. Col. 3; 109; 626. — Die deutschen Dichter haben die Figur von allen Stimmungen kräftiger Art her eintreten lassen (Liebe, Begeisterung, Ueberzeugungsfestigkeit). Volkslied:

Noch einmal, Robert, eh' wir scheiden, Nimm, Robert, diesen Kuß zum Pfande,
Komm' an Elisens klopfend Herz. Daß dich Elise nicht vergißt.

Lessing, Nathan (Saladin spricht V, 1):

Was kommt
Mir denn auch ein, so kurz vor meinem Abtritt
Auf einmal ganz ein andrer sein zu wollen?
Will Saladin als Saladin nicht sterben —
So mußt er auch als Saladin nicht leben!

(Die Figur liegt hier in dem Subjekt des Satzes „will Saladin als Saladin nicht sterben": in dem Subjekt, das seine Person, die 3., im folgenden Satze fortsetzt „so mußt er auch als Saladin nicht leben". Die Figur erhöht ihre Kraft durch Verbindung des Subjekts mit dem attributiv gebrauchten Namen. „Will Saladin als Saladin nicht sterben" d. h. als rücksichtslos freigebiger.) Schiller, Jungfrau von Orleans (Monolog Johanna's):

Lebt wohl, ihr Berge, ihr geliebten Triften,
Ihr traulich stillen Thäler, lebet wohl!
Johanna wird nun nicht mehr auf euch wandeln,
Johanna sagt euch ewig Lebewohl!
Ihr Wiesen, die ich wässerte, ihr Bäume,
Die ich gepflanzet, grünet fröhlich fort!
Lebt wohl, ihr Grotten und ihr kühlen Brunnen,
Du Echo, holde Stimme dieses Thals,
Die oft mir Antwort gab auf meine Lieder,
Johanna geht und nimmer kehrt sie wieder.

(Die sinnvolle Art, wie die Figur hier zur Anwendung kommt, liegt in der wiederholten Abwechslung zwischen der 3. und 1. Person. Immer, wo das freiwillig menschliche, das vorübergängige Thun der Jungfrau, erwähnt wird, nennt sie sich „ich"; wo dasjenige, was auf Geheiß der Mutter Gottes geschieht, das der Willkür enthobene, nennt sie sich „Johanna" und „sie".) Schiller, Wallenstein's Tod (Monolog III, 13):

Noch fühl' ich mich denselben, der ich war!
Es ist der Geist, der sich den Körper baut,
Und Friedland wird sein Lager um sich füllen!

Goethe, Egmont (V, Monolog im Gefängniß):

O Sorge! die du vor der Zeit den Mord beginnst, laß ab! Seit wann ist Egmont denn allein, so ganz allein in dieser Welt?

Schiller, Maria Stuart (Leicester zu Burleigh IV, 6):

Es ist an diesem Hofe
Niemand, durch dessen Mund Graf Lester sich
Erlauben und verbieten lassen kann.

Kleist, Prinz von Homburg (V, 5):

Kurfürst. Du, alter Krieger, du nimmst
Des Prinzen That in Schutz? rechtfertigst ihn,
Daß er auf Wrangel stürzte unbeordert?
Kottwitz. Ja, mein erlauchter Herr, das that der Kottwitz.

b. Verwandlung der 2. in die 3. Person. Hier fällt die Kraft der Objektivität auf die angeredete Person. Der Gedanke wird derselben mehr gegenständlich und dadurch stärker gemacht. Er tritt als ein Gedanke, frei vom subjektiven Gefühl des Redenden, auf. Lessing, Nathan (der Mameluck, der die freudige Nachricht eben angelangter Geldsendungen bringt, spricht zu Saladin V, 1):

Dem guten Boten
Kein Botenbrot? So wär' ich ja der erste,
Den Saladin mit Worten abzulohnen
Doch endlich lernte!

Schiller, Hektor's Abschied (Andromache spricht zu Hektor):

Will sich Hektor ewig von mir wenden?

Die Kraft dieser Figur erhöht sich hier in der Fortsetzung der Rede dadurch, daß der angeredete Hektor unmittelbar darauf mit den wirklich gegenständlichen Personen (Achill und Patroklus) gleichgestellt erscheint:

Wo Achill mit den unnahbaren Händen
Dem Patroklus schrecklich Opfer bringt?

(Diese Personämutation am Anfang des Gedichts entspricht übrigens dem Schluß desselben, wo Hektor sich selbst mit dem Namen nennt:

Hektor's Liebe stirbt im Lethe nicht.)

Schiller, Wallenstein's Tod (Wallenstein spricht zu Max III, 18):

Max, du kannst mich nicht verlassen!
Es kann nicht sein, ich mag's und will's nicht glauben,
Daß mich der Max verlassen kann.

c. Verwandlung der 3. in die 2. Person. Diese Form der Personämutation ist die gebräuchlichste. Sie ist auch von den Griechen als Figur aufgefaßt und gemeinhin Apostrophe genannt worden (ἀποστροφή; lat. aversio, Abwendung). Der Name ist davon hergekommen, daß bei ihrer Anwendung der Redner sich von denjenigen Personen abwendet, zu denen er spricht (von den Richtern), und zu der Person oder Sache anredend sich wendet, von der er spricht. Mit deutschem Namen wird die Figur gewöhnlich Anrede genannt. — Die Wirkung dieser Art der Personämutation kommt von dem ausströmenden Gefühl des Redenden. Die nächstliegenden Verhältnisse der Gegenwart und Umgebung werden belebt, verwandelt, erhöht. Abwesende Personen umfaßt das Wort, als ob sie gegenwärtig wären; Sachen durchgeistert es, als ob sie vernehmen und mitempfinden könnten; Vorstellungen, Begriffe, Regungen des persönlichen Gefühls oder Geistes vergegenständlicht es zu selbständigen Wesen, die theilnehmend, rathend, helfend oder in entgegengesetzter Weise eingreifen. Nichts ist in der Poesie von der Möglichkeit der Anrede ausgeschlossen. Sie bezieht sich auf:

— Naturbildungen. Goethe, Iphigenie (Monolog I, 1):

Heraus in eure Schatten, rege Wipfel,
Des alten, heil'gen, dichtbelaubten Haines,
Tret' ich noch jetzt mit schauderndem Gefühl.

Schiller, Maria Stuart (III, 1):

Eilende Wolken, Segler der Lüfte,
Wer mit euch wanderte, wer mit euch schiffte!

Chamisso, Schloß Boncourt:

Sei fruchtbar, o theurer Boden, Ich segne dich mild und gerührt.

— Leblose Gegenstände, Erzeugnisse der menschlichen Kunst. Herder, Cid:

Dir gesagt sei es, du edler Degen, daß ein Arm dich fasset, Gleich des Bastards Arm! und fühlest Du, daß ihm noch Stärke fehlt —

Goethe, Faust:

Ich grüße dich, du einzige Phiole,
Die ich mit Andacht nun herunterhole.

Chamisso, Schloß Boncourt:

So stehst du, o Schloß meiner Väter, Mir treu und fest in dem Sinn.

— Menschliche Zustände und Thätigkeiten, körperlicher oder seelischer Art. Goethe, Egmont:

Alter Freund, immer getreuer Schlaf, fliehst du mich auch, wie die übrigen Freunde?

Schiller, Räuber:

Fange Feuer, männliche Gelassenheit!

Chamisso, Schloß Boncourt:

Wie sucht ihr mich heim, ihr Bilder, Die lang' ich vergessen geglaubt!

— Abstrakte Begriffe. Jean Paul, Hesperus:

O Schicksal, warum schlugst du in den Menschen den Funken einer Liebe, die in seinem eigenen Herzblut ersticken muß!

Schenkendorf, der Bauernstand:

O Bauernstand, o Bauernstand, Du liebster mir von allen!

Scheffel, Trompeter von Säckingen:

Sei gegrüßt mir, Waldesfriede!

— Abwesende Personen. Wieland, Oberon (der Dichter spricht):

Auch dich, o Regia, floh auf deinen weichen Schwanen
Der süße Schlaf.

Herder, Cid (der Dichter spricht):

Tapfrer Cid, du edler Feldherr, Vor Zamora ziehest du?

Voß, Luise:

Drauf antwortetest du, ehrwürdiger Pfarrer von Grünau.

Goethe, Hermann und Dorothea:

Aber du zauderte st noch, vorsichtiger Nachbar, und sagtest.

— U. s. w. — Die Ziele der Anrede wechseln oft im kleinsten Gedicht mehrmals. Vgl. die obigen Beispiele aus Chamisso, Schloß Boncourt. Klopstock „dem Erlöser" wechselt neunmal, und zwar mit wie sehr auffallenden Gedankenabwendungen! Strophe 1 wird der Erlöser angeredet (o Sohn); Str. 3 der menschliche Körper (Hütte aus Lehm gebaut); Str. 4 und 5 die Erde, als Auferstehungsfeld; Str. 6 die irdische Lebenszeit; Str. 7 zuerst die Todesstunde, dann wieder das Auferstehungsfeld; Str. 8 der Erlöser; Nr. 9 die Auferstehungsstunde; Str. 11—16 der Erlöser.

d. Verwandlung der 2. Sing. in die 1. Plur. Der Redende stellt sich dem Angeredeten gleich. Es ist eine Figur zur Steigerung des innigen und vertraulichen Tones. Sie gehört mehr dem Leben als der Poesie an. Die Mutter

sagt zum Kinde: „jetzt wollen wir schlafen gehen.“ In früheren Zeiten kam sie als Mittel komischer (grobkomischer) Wirkungen vor. Z. B. Heinr. Jul. von Braunschweig, Buhler und Buhlerin (die Ehefrau zum betrunkenen Manne):

Sieh, wie wir nun stehn! Als wenn wir uns bethan hätten! Pfui, schäme dich, du heilloser Mann ꝛc.

3. Dialogismus (διαλόγισμος, Unterredung; lat.: sermocinatio).

Nicht jedes Fragen und Antworten, Reden und Erwidern, gehört unter die Figur des Dialogismus, sondern nur dasjenige, in dem Ein Redender seine Gedanken in dieser Weise zerlegt. Die Verse in Goethe, „Tasso“, in denen Antonio die Launenhaftigkeit Tasso's dadurch charakterisirt, daß er ein Gespräch zwischen dem Arzt und dem Dichter mit den eigenen Worten beider vorführt (S. 158), ist wirklicher Dialog, nicht Dialogismus als Figur. Anast. Grün, „der letzte Dichter“ redet zuerst die Dichter an:

Wann werdet ihr, Poeten,
Des Dichtens einmal müd'?
Wann wird einst ausgesungen
Das alte, ew'ge Lied?

Ist nicht schon längst geleeret
Des Ueberflusses Horn?
Gepflückt nicht alle Blumen,
Erschöpft nicht jeder Born?

und giebt im Gedichte selbst vom Bewußtsein des Dichters die Antwort. Zwei Personen, jede mit einem anderen Fühlen und Wissen, sind stark hervorgekehrt. Auch hier liegt demnach mehr die Art des Dialogs als des Dialogismus. — Dieser letztere besteht in der Zerlegung eines Gedankenstoffes, der nach seiner Art und seinem Umfang als Ein Satz gegeben werden könnte, in zwei Sätze solcher Art, daß sie als Frage und Antwort, Rede und Erwiderung, zueinander gehören. Die Wirkung der Figur ist: lebhafter Einblick in das Innere der Gedankenentstehung; Betheiligung an dem Vorgang der Ueberlegung; Steigerung der Anschaulichkeit durch zergliedernde Vorführung des Einzelnen. — Der Dialogismus berührt sich zuweilen mit der Frage-Exklamation: dann nämlich, wenn die Antwort, obwohl sie in der Frage liegt, dennoch (in pleonastischer Weise) ausdrücklich gegeben wird. Wenn z. B. Klopstock „dem Erlöser“ auf die Frage-Exklamation: „wer bin ich, daß ich mich auch in die Jubel dränge?“ die selbstverständliche Antwort folgen läßt: „vom Staube Staub!“ so wird die Frage-Exklamation zum Dialogismus. — Der Dialogismus hat verschiedene Charakter je nach den Gattungen, in denen er auftritt.

a. In der epischen Poesie. Der Vorgang, den der Dichter im Dialogismus darstellt, zerlegt sich vor den Augen des Hörers in seine Bestandtheile. Das Ganze wird mittels der Einzelheiten gegeben, aus denen es besteht. Der Nachdruck ist ein stärkerer, weil der Hörer seine Denkkraft zur Zusammenfügung des einzeln Gegebenen mitgebrauchen muß. Diese Wirkung steigert sich noch dadurch, daß mit dem Dialogismus immer eine Zeitvertauschung eintritt. Was als Vergangenes zu denken ist, wird in die Gegenwart gerückt und dem Anblick des Schauenden überwiesen. Es wird mit der Täuschung vorgetragen, als ob etwas Gegenständliches nicht durch das Hören eines Gesagten, sondern durch das Schauen des dabei Gemeinten zu Theil werde. Goethe, Erlkönig:

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind? Es ist der Vater mit seinem Kind.

Schiller, Kampf mit dem Drachen:

Was rennt das Volk, was wälzt sich dort
Die langen Gassen brausend fort?
Stürzt Rhodus unter Feuers Flammen?

Es rottet sich im Sturm zusammen,
Und einen Ritter, hoch zu Roß,
Gewahr ich aus dem Menschentroß ꝛc.

Uhland, der blinde König:

Was steht der nord'schen Fechter Schar
Hoch auf des Meeres Bord?
Was will in seinem grauen Haar
Der blinde König dort?
Er ruft, in bitterm Harme
Auf seinen Stab gelehnt,
Daß über'm Meeresarme
Das Eiland wiedertönt:
„Gieb, Räuber, aus dem Felsverließ,
Die Tochter mir zurück!" ꝛc.

b. In der lyrischen Poesie. Der Dialogismus erhöht den Eindruck der Gefühlsinnigkeit, der Gedankenklarheit und Kraft. P. Gerhard, geistliches Lied:

Warum soll ich mich denn grämen? Hab' ich doch Christum noch!

Klopstock, Frühlingsfeier:

Und die Gewitterwinde? sie tragen den Donner.

Goethe, Zueignung (zum Faust):

Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten,
Die früh sich einst dem trüben Blick gezeigt.
Versuch' ich wohl, euch diesmal festzuhalten?
Fühl' ich mein Herz noch jenem Wahn geneigt?
Ihr drängt euch zu! nun gut, so mögt ihr walten,
Wie ihr aus Dunst und Nebel um mich steigt.
Mein Busen fühlt sich jugendlich erschüttert
Vom Zauberhauch, der euren Zug umwittert.

c. Im Drama. Die stärkste Veranlassung zum Dialogismus bietet der Monolog im Drama. Lessing, Nathan (Monolog Nathan's im Audienzsaal Saladin's):

Hm! Wunderlich! wie ist
Mir denn? was will der Sultan? was? Ich bin
Auf Geld gefaßt und er will — Wahrheit, Wahrheit!
Und will sie so, so baar, so blank, als ob
Die Wahrheit Münze wäre! Ja, wenn noch
Uralte Münze, die gewogen ward!
Das ginge noch! Allein so neue Münze,
Die nur der Stempel macht, die man auf's Brett
Nur zählen darf, das ist sie doch nun nicht!
Wie Geld in Sack, so striche man in Kopf
Auch Wahrheit ein? Wer ist denn hier der Jude?
Ich oder er? Doch wie! Sollte er auch wohl
Die Wahrheit nicht als Wahrheit fordern?

Goethe, Faust (Monolog zu Anfang):

Und fragst du noch, warum dein Herz
Sich bang' in deinem Busen klemmt?
Warum ein unerklärter Schmerz
Dir alle Lebensregung hemmt?
Statt der lebendigen Natur,
Da Gott die Menschen schuf hinein,
Umgiebt in Rauch und Moder nur
Dich Thiergeripp und Todtenbein.

Schiller, Wallenstein's Tod (Monolog im ersten Aufzug):

Wär's möglich? Könnt' ich nicht mehr, wie ich wollte?
Nicht mehr zurück, wie mir beliebt? Ich müßte
Die That vollbringen, weil ich sie gedacht,
Nicht die Versuchung von mir wies, — das Herz
Genährt mit diesem Traum, auf ungewisse
Erfüllung hin die Mittel mir gespart,

Die Wege bloß mir offen hab' gehalten?
Beim großen Gott des Himmels! Es war nicht
Mein Ernst, beschlossne Sache war es nie ꝛc.

Anmerkung. Anakoluth (griech. *ἀνακόλουθον*, zusammenhangslos) d. i. Fortsetzung eines Satzes in einer Konstruktion, die dem Anfang desselben nicht entspricht. — Es ist selten, daß in Satzbildungen dieser Art Schönheit liegt. Meistens ist der Eindruck der Härte und des Ungeschicks damit verbunden. Man sollte das Anakoluth nicht als Figur, sondern als Fehler und Flüchtigkeit bezeichnen. Z. B. Kinkel, Otto der Schütz:

In klarer Frühlingsabendpracht
Wenn schon der Sterne Heer erwacht,
Wenn kühl der Mond in Ost sich hebt,
Die Flur mit blauem Duft umwebt,
Indeß im West des Abends Strahlen
Den Himmel heiß mit Purpur malen;
Wenn Nachtigallenschlag erschallt
Und drein im Nachthauch rauscht der Wald;
Wenn aus des Wassers dumpfer Schwüle
Der Fisch mit lust'gem Sprung sich schnellt,
Und in der weichen Schlummerkühle
So still und heimlich liegt die Welt;
Wenn in der Uferweiden Dunkel
Der Elfen Chor den Reigen schlingt,
Und aus dem Strom in eleis' Gemunkel
Der Nixen auf zum Lichte klingt:
Das ist die zauberhafte Stunde,
Wo Tag und Nacht in gleichem Bunde
Dich kränzen mit dem schönsten Schein,
Du Fürst der Ströme, trauter Rhein!

„Das ist die zauberhafte Stunde" statt: dann ist ꝛc. — Sätze, in denen das Anakoluth mehr gerechtfertigt erscheint, lassen sich gewöhnlich besser durch eine Ellipse erklären. Z. B. Goethe, Hermann und Dorothea (die Mutter spricht):

Denn wir haben uns nicht an fröhlichen Tagen erwählet,
Und uns knüpfte vielmehr die traurigste Stunde zusammen.
Montag Morgens — ich weiß es genau; denn Tages vorher war
Jener schreckliche Brand, der unser Städtchen verzehrte.
Zwanzig Jahre sind's nun; es war ein Sonntag wie heute ꝛc.

„Montag Morgens", zu ergänzen: knüpfte uns die traurige Stunde zusammen.

§. 71. Figuren in Satzverbindungen.

Unter den Figuren in Satzverbindungen sind die bedeutendsten:

1. das Asyndeton d. i. Weglassung der Konjunktionen zwischen aufeinanderfolgenden Sätzen;

2. das Polysyndeton d. i. Häufung der Konjunktion „und" zwischen koordinirten Sätzen;

3. die Präsenz d. i. Eintritt des Präsens in die Darstellung eines Vergangenen oder Zukünftigen;

4. die Parenthese d. i. Unterbrechung eines Satzes durch verbindungslose Einschiebung eines selbständigen Satzes (Hauptsatzes).

1. Asyndeton (*ἀσύνδετον*, unverbunden; lat. dissolutio, Trennung).

Zweierlei Arten des Asyndeton sind zu unterscheiden: das im weiteren und im engeren Sinne.

a. Das Asyndeton im weiteren Sinne bezieht sich auf alle Konjunktionen. Die Sprache der Poesie meidet die Verbindungswörter zwischen den Sätzen soviel wie möglich, weil das, was durch diese ausgedrückt wird (die logischen Beziehungen der Gedanken: Grund, Bedingung, Folge; Beschränkung, Gegensatz, Verall-

gemeinerung ꝛc.), für die Anschauung und das Gefühl sich von selbst versteht. Die Poesie bildet vorherrschend Hauptsätze. Und theils zur Verbindung dieser, theils zur Verbindung von Haupt-, Neben- und Nachsätzen in den wenigen Fällen, wo derartiges vorkommt, beschränkt sie sich auf einen sehr geringen Gebrauch einer ganz geringen Zahl klangkurzer Wörter: „und, doch, auch, wie, wenn" ꝛc. Die Auslassung der Konjunktionen wirkt zur Stärkung des Gegenständlichen, des stofflichen Inhalts, der in den Worten liegt. Den Beleg bieten alle Dichtungen. Je höher der Ton in ihnen ist, desto stärker ist das Asyndeton ausgebildet. Goethe, Erlkönig; Uhland, Sängers Fluch; Scherenberg, Waterloo (S. 121).

Eine Abweichung von dieser Art tritt besonders ein, wenn (im Schauspiel, Roman ꝛc.) der Ton der Verstandes- und Alltagsrede wiedergegeben werden soll, oder zu komischen Wirkungen.

b. Das Asyndeton im engeren Sinne bezieht sich auf die Konjunktion „und". Die Auslassung derselben wirkt besonders stark, wenn in größerer Zahl kurze und gleichartige Sätze, ferner wenn zusammengezogene Sätze so aufeinander folgen, daß es einzelne Wörter sind, die verbindungslos nebeneinander stehen. Klopstock, Messias (VII, 517):

Nun wollten
Tausend ihn sehn! Dann wieder tausend! Sie stürmten, ruften,
Standen, weineten, staunten, verfluchten, segneten.

Lessing, Nathan (Derwisch zu Nathan I, 3):

Es wär' nicht Geckerei,
Bei hunderttausenden die Menschen drücken,
Ausmergeln, plündern, martern, würgen; und
Ein Menschenfreund an Einzeln scheinen wollen!

Schiller, Glocke:

Kochend, wie aus Ofens Rachen, Kinder jammern, Mütter irren,
Glühn die Lüfte; Balken krachen, Thiere wimmern unter Trümmern;
Pfosten stürzen, Fenster klirren, Alles rennet, rettet, flüchtet.

Scheffel, Trompeter von Säckingen (Zur zweiten Auflage):

Gott ist vergessen, Mammon's Standbild ragt!
Wer da noch singt, der sollte, den Propheten
Nacheifernd, zürnen — strafen — trauern — beten.

2. Polysyndeton (πολυσύνδετον, viel verbunden).

Das Polysyndeton stellt die Gedanken, über die es sich ausdehnt, wie in einem treibenden Fluß und Schwung dar. Was man unter einem Polysyndeton kennen lernt, wird in Gedanken zu etwas Untrennbarem, zu etwas in reicher Gesammtheit Schwellendem, etwas Manigfaltigem, das ebenso weich wie stark ist. Besonders eindringend wirkt das Polysyndeton, wenn es unvorbereitet nach einem stark ausgebildeten Asyndeton auftritt. So z. B. in Goethe's „Erlkönig" (im Gegensatz zu dem Asyndeton des ganzen Gedichts) die Rede des Erlkönigs:

Meine Töchter führen den nächtlichen Reih'n
Und wiegen und tanzen und singen dich ein.

Ebenso Schiller, Glocke (im Gegensatz zu dem vorangegangenen Asyndeton in der Schilderung männlicher Kraft:

Da strömet herbei die unendliche Gabe,
Es füllt sich der Speicher mit köstlicher Habe,
Die Räume wachsen, es dehnt sich das Haus)

das Polysyndeton in der Schilderung des weiblichen Wesens:

Und drinnen waltet
Die züchtige Hausfrau,
Die Mutter der Kinder,
Und herrschet weise
Im häuslichen Kreise
Und lehret die Mädchen
Und wehret den Knaben
Und reget ohn' Ende
Die fleißigen Hände,
Und mehrt den Gewinn
Mit ordnendem Sinn,
Und füllet mit Schätzen ꝛc.

Ferner Klopstock, Messias:

Bleicher ward er und schwindelt und zittert und starb.

Goethe, Hermann und Dorothea:

Der Brand lief
Eilig die Straßen hindurch, erzeugend sich selber den Zugwind.
Und es brannten die Scheunen der reich gesammelten Ernte
Und es brannten die Straßen bis zu dem Markt, und das Haus war
Meines Vaters hierneben verzehrt, und dieses zugleich mit.

Schiller, Braut von Messina (Chor):

Etwas fürchten und hoffen und sorgen
Muß der Mensch für den kommenden Morgen.

3. Präsenz (præsentia, Gegenwart).

Stärkung der Vorstellungen durch Näherrückung in die Zeit des Denkenden ist die Wirkung dieser Figur. — Dem Umfang nach ist eine zweifache Präsenz zu unterscheiden:

a. Die sich über ein ganzes Dichtwerk ausdehnt. Nur für Dichtungen, die Vergangenes, nicht, die Zukünftiges behandeln, ist diese Figur möglich. So Goethe, Erlkönig, Todtentanz; Schiller, Taucher, Kampf mit dem Drachen; Uhland, das Glück von Edenhall.

b. Die Präsenz, die als Unterbrechung in einem Zusammenhang von Sätzen, als plötzlicher Wechsel der Perfekt- oder Futurform mit dem Präsens, auftritt. Und zwar:

— Wechsel mit dem Perfektum. Goethe, Iphigenie (Orest zu Iphigenie III, 1):

Wie gährend stieg aus der Erschlagnen Blut
Der Mutter Geist,
Und ruft der Nacht uralten Töchter zu:
„Laßt nicht den Muttermörder entfliehn!
Verfolgt den Verbrecher! euch ist er geweiht!"
Sie horchen auf, es schaut ihr hohler Blick
Mit der Begier des Adlers um sich her.
Sie rühren sich in ihren schwarzen Höhlen ꝛc.

Schiller, Handschuh:

Vor seinem Löwengarten,
Das Kampfspiel zu erwarten,
Saß König Franz,
Und um ihn die Großen der Krone
Und rings auf hohem Balkone
Die Damen in schönem Kranz.
Und wie er winkt mit dem Finger,
Auf thut sich der weite Zwinger ꝛc.

Uhland, der gute Kamerad:

Eine Kugel kam geflogen,
Gilt's mir oder gilt es dir?
Ihn hat sie weggerissen,
Er liegt zu meinen Füßen.

— Wechsel mit dem Futurum. Und zwar: in einem Zusammenhange, wo das Futurum nur dem Sinne nach gefordert; und in einem, wo es auch in

der Form vorbereitet ist. Ersteres (d. h. nur dem Sinne nach gefordert) z. B. Goethe, Iphigenie (Orest zu Iphigenie III, 1):

Diana fordert strenge Dienerinnen
Und rächet das entweihte Heiligthum!

(statt: wird rächen). Schiller, Maria Stuart (Elisabeth zu Maria III, 4):

Meinem Haupte war
Der Streich gedroht, und das eure fällt!

(statt: wird fallen). Kleist, Penthesilea (ein griechischer Feldherr):

Achill ist in der Amazonen Händen
Und Pergam's Mauern fallen jetzt nicht um.

Letzteres (d. h. der Form nach vorbereitet) z. B. Schiller, Tell (Attinghausen):

Aus diesem Haupte, wo der Apfel lag,
Wird euch die neue, bessre Freiheit grünen.
Das Alte stürzt, es ändert sich die Zeit
Und neues Leben blüht aus den Ruinen.

Edda, der Starke von oben:

Doch kommt ein Andrer, ein Stärkrer wird kommen,
Deß Namen zu nennen ich nicht mir getraue.
Er nimmt von oben herab den Weg,
Die Welt zu berathen beim Göttergericht.

4. Parenthese (παρένθεσις, Zwischenstellung; lat. interpositio, interclusio). Die Parenthese steht ihrer Art und Wirkung nach dem Asyndeton am meisten nahe: eine besonders hohe Steigerung desselben. Sie bringt einen Gedanken, der für den Gegenstand des Satzes, dem die Parenthese eingefügt ist, Wichtigkeit haben muß, aber im Bau desselben nicht vorbereitet ist. Oft ist es etwas Subjektives: eine Erläuterung, Begründung oder Erweiterung aus der Stimmung und dem Urtheil des Redenden; oft aber auch etwas objektiv zur Sache Gehörendes: ein Umstand, ein Grund, eine Folge ꝛc. Sie bringt dies in der kürzesten Form und auf dem geradesten Wege. Ihre Wirkung schreibt sich von dem Zusammen- und Ineinandertreten zweier Gedanken her: des einen, der unterbrochen wird und dessen Fassung umsomehr Anstrengung fordert; und des anderen, der überraschend, gewaltsam, einschneidend, auftritt. — Der parenthetisch gegebene Satz tritt in allen grammatisch möglichen Formen auf: sowohl als Aussage-, wie als Frage-, Wunsch-, Befehlssatz, sowohl vollständig, wie elliptisch ꝛc.

Der Art nach, wie die Einfügung des parenthetischen Satzes in den umschließenden geschieht, lassen sich zwei Klassen unterscheiden:

a. Parenthesen, welche die Glieder Eines Satzes (Subjekt, Prädikat, Attribut, Objekt) von einander trennen. Ew. v. Kleist, Ode an die preußische Armee:

Ich werde noch, vergönn' es mir, o Himmel!
Einher vor wenig Helden ziehn.

Klopstock, Frühlingsfeier:

Nun ist, wie dürstete sie! die Erd' erquickt.

Lessing, Nathan (Tempelherr spricht III, 8):

Ich hab' in dem gelobten Lande —
Und drum auch mir gelobt auf immerdar! —
Der Vorurtheile mehr schon abgelegt.

Schiller, Handschuh:

Aber mit zärtlichem Liebesblick,
Er verheißt ihm sein nahes Glück,
Empfängt ihn Fräulein Kunigunde.

Schiller, Maria Stuart (Leicester zu Elisabeth, spricht von Maria):

Die Beschämung gönn' ich ihr,
Daß sie mit eignen Augen — denn der Neid
Hat scharfe Augen — überzeugt sich sähe,
Wie sehr sie auch an Adel der Gestalt
Von dir besiegt wird.

Rückert, das Leben ein Gesang:

Daß mein Leben ein Gesang,
Sag' ich's nur! geworden;
Jeder Sturm und jeder Drang
Dient ihm zu Akkorden.

b. Parenthesen, welche zwischen zwei Sätze, Glieder eines Satzgefüges, gestellt werden. Goethe, Iphigenie (IV, 5):

Vor meinen Ohren tönt das alte Lied,
— Vergessen hab' ich's und vergaß es gern —
Das Lied der Parzen, das sie grausend sangen,
Als Tantalus vom goldnen Stuhle fiel.

Schiller, Jungfrau von Orleans (Montgomery's Monolog II, 6):

Bittend will ich ihre Knie
Umfassen, um mein Leben flehn — sie ist ein Weib —
Ob ich vielleicht mit Thränen sie erweichen kann.

Kleist, Penthesilea („Und da sie" d. i. Penthesilea):

Und da sie jetzt auf einem
Granitblock steht, von nicht mehr Flächenraum
Als eine Gemse sich zu halten braucht,
Den Schritt nicht vorwärts mehr, nicht rückwärts wagt,
— Der Weiber Angstgeschrei durchkreischt die Luft —
Stürzt sie urplötzlich, Roß und Reiterin,
Von los sich lösendem Gestein umprasselt,
Als ob sie in den Orkus führe, schmetternd
Bis an des Felsens tiefsten Fuß zurück.

Zuweilen wagen Dichter zwei selbständige Sätze, als Asyndeton nebeneinander gestellt, parenthetisch einzufügen. Die Bedeutsamkeit des Inhalts muß die Ausdehnung der Figur rechtfertigen. Im Lyrischen drückt sich auf diese Weise der tiefe schwere Athemzug des besonders stark erregten, groß empfindenden Gemüths aus. So in Goethe's „Wandrers Nachtlied" (S. 153) die beiden Parentheseſätze:

Ach, ich bin des Treibens müde! Was soll all der Schmerz und Lust?

In Darstellungen objektiven Inhalts wirken Parenthesen dieser Art zur Herstellung eines besonders gedrungenen und gedankenvoll fortschreitenden Vorganges. Kleist, Penthesilea:

Automedon schwingt
— Das Fahrzeug steht, die Rosse auch geordnet —
— Hephästos hätt' in soviel Zeit fast neu
Den ganzen erznen Wagen schmieden können —
Er schwingt dem Sitz sich zu und greift die Zügel.

II. Tropen.

§. 72. Eintheilung.

Die Tropen zerfallen dem Geiſtesvorgang nach, der ſich in ihnen vollzieht, in drei Klaſſen:

1. Tropen der Perſonifikation, die einen nicht-menſchlichen Gegenſtand nach der Art des menſchlichen Daſeins darſtellen;

2. Tropen der Aſſimilation, die einen Gegenſtand nach einer Aehnlichkeit darſtellen, die zwiſchen ihm und einem anderen ſtattfindet;

3. Tropen der Konſequenz, die einen Gegenſtand nach dem Zuſammenhange darſtellen, in dem er mit einem anderen ſteht.

1. Perſonifikation (personificatio, Vermenſchlichung). Goethe, Zueignung:

Der Morgen kam, es ſcheuchten ſeine Tritte
Den leiſen Schlaf, der mich gelind umfing

enthält zwei Perſonifikationen: die des Morgens und des Schlafes. Der Morgen „kommt", ſeine „Tritte" ſind vernehmbar. Der Schlaf „umfängt", umfängt „gelinde", wird bei der Annäherung eines Anderen „verſcheucht". Alles, als ob Morgen und Schlaf menſchliche Weſen wären. Uhland, das Schloß am Meer:

Es möchte ſich nieder neigen — Es möchte ſtreben und ſteigen
In die ſpiegelklare Fluth; — In der Abendwolken Gluth.

Das Schloß empfängt menſchliche Seelenthätigkeit des Wünſchens und der Sehnſucht: des Verlangens, zum Meere hinab, zu den Wolken hinauf zu gelangen.

2. Aſſimilation (assimilatio, Anähnlichung, Aehnlichkeit). Schiller, Diſtichon:

Im Hexameter ſteigt des Springquells flüſſige Säule,
Im Pentameter drauf fällt ſie melodiſch herab.

Der Sprachklang im Diſtichon wird nach der Aehnlichkeit mit dem Springquell beſchrieben. „Aehnlichkeit" d. h. Uebereinſtimmung der Verhältniſſe in zwei verſchiedenen Gegenſtänden. Das Hörbare im Diſtichon hat, wie das Sichtbare im Springquell, zwei Beſtandtheile: einen erſten im Charakter des Anwachſens und Stärkerwerdens, und den zweiten im Charakter des Schwächerwerdens und Abſchließens. Edda, Odin's Sprüche:

Auf trockner Steinwand ſteht ein Baum,
Ihn deckt nicht Blatt noch Borke;
So iſt der Mann, den Niemand mag —
Was ſoll er länger leben?

Der freundloſe Mann wird nach der Aehnlichkeit, die er mit einem blatt- und borkeloſen Baum auf der Steinwand hat, bezeichnet: beide ſtimmen darin überein, daß ſie von ihres Gleichen getrennt, zweck- und nutzlos im Leben ſind.

3. Konſequenz (consequentia, Folge, Folgerung). Miller, Klagelied:

Das ganze Dorf verſammelt ſich zum Kirmeßtanz.

Das „ganze Dorf", eine Begriffszuſammenfaſſung von vielem Verſchiedenen (Häuſer, Scheunen, Aecker, Wieſen, Menſchen, Vieh ꝛc.) wird mit einem Begriff „verſammelt ſich" verbunden, der nur auf Eines derſelben bezogen werden kann: auf die vernunftbegabten Weſen. Dieſes Einzelne, die Bewohner, werden nach

einem Zusammenhange, in dem sie thatsächlich stehen, bezeichnet: „das ganze Dorf". Hoffmann von Fallersleben, Trinklied:

Schenkt mir Muth und Feuer ein.

Begriffe aus dem Gebiet der Seelen- und Naturkräfte „Muth und Feuer" werden als Objekte mit einem Zeitwort verbunden „einschenken", dessen Begriff einen genieß- und trinkbaren Stoff voraussetzt. Der Wein, der gefordert wird, wird nach dem Zusammenhang bezeichnet, in dem er thatsächlich steht d. i. nach der Wirkung, die er übt: „Muth und Feuer".

Die Tropen sind eine Richtung der Schönheit am Dichtwerk (§. 66). Man nennt den sprachlichen Ausdruck, der sich dieses Schmuckes nicht bedient, die „eigentliche, untropische" Ausdrucksweise (*κυριολογία*; lat. oratio propria).

Ursprung und Entwicklung der Tropen.

Die Tropen sind nicht ein von außen gekommener Schmuck der Poesie, sondern von der Sprache selbst ihr vorbereitet und zugebildet. Das Sprechen hat mit Tropenbilden begonnen; und zwar so, daß die Tropenart der Personifikation die älteste Periode des Sprachbildens ausmacht, die Tropenart der Assimilation die jüngere, und die der Konsequenz die jüngste.

1. Die Tropenart der Personifikation gehört unmittelbar dem Ursprung des Sprachbildens an. — „Reden" heißt Hinaustönen des menschlichen Inneren in Klängen der Stimme. In dieser allgemeinsten Erklärung ist Reden dasselbe, was Singen. In der That haben Reden und Singen gemeinschaftlichen Grund und gemeinschaftliche Art. Das erste Reden ist nichts Anderes als Singen: Hinaustönen des Gefühls, der Zustände des Wohl- und Weheempfindens. Reden trennt sich aber vom Singen in Folge des erwachenden Bewußtseins, d. h. in Folge der Kraft, die Gegenstände der Außenwelt von dem Fühlen des Ichs zu trennen (§. 15). Wenn diese eintritt, dann fängt das Reden seine vom Gesang abweichenden Klänge zu bilden an. Der Gesang beharrt in Einem Ton, dem (vom Gefühl aus) die Abstufungen der Höhe und Tiefe, Stärke und Schwäche, Dauer und Bewegung mitgetheilt werden. Die Rede aber stellt verschiedene Klänge auf, die „artikulirten Laute": je einen für eine Vorstellung; je ein Wort für einen im Bewußtsein haftenden Eindruck.

Es sind äußere Gegenstände (Sonne, Baum, Hund ꝛc.), die durch ein Wort bezeichnet werden; aber der Mensch, und zwar das zum Bewußtsein erstarkte Gefühl, ist es, von dem die Bezeichnung ausgeht. Beides vereinigt sich in der Sprachform: das Gegenständliche und das Menschliche. Das Wort bezeichnet das Gegenständliche; aber es bezeichnet es als etwas menschlich Empfundenes, als etwas, das in die Art des Menschen übergegangen ist.

Daß dies die Art sei, wie das Bewußtsein die ersten Ansätze gewinnt, kann man, was den einzelnen Menschen betrifft, alle Tage an der Art beobachten, wie Kinder das Reden beginnen. Ihr Reden ist nicht Reden von den Gegenständen, sondern mit ihnen und gleichsam aus ihnen. Sie stellen sich mit den Gegenständen gleich. Dadurch, daß sie die Gegenstände menschlich beleben, werden diese für sie Gegenstände d. h. etwas, dessen sie bewußt sind.

Daß es aber auch die Art war, wie in Urzeit die Sprache entstanden ist, dafür hat diese unzerstörbare Denkmäler geschaffen: Denkmäler, die trotz aller Umwandlungen der Sprache in Jahrhunderten und Jahrtausenden nicht haben verwischt werden können. Der Bau der Sprache ist auf den Geist der Vermenschlichung, auf die Trope der Personifikation, gegründet. Die beiden Grundbestandtheile des Redens tragen sie unverdeckt an sich: das Hauptwort in der

Geschlechtsunterscheidung der Gegenstände; das Zeitwort in der Aktiv- und Passivunterscheidung für alle Gegenstände. Wir hören heute beim Gebrauch der Sprache über die Thatsache hinweg, daß z. B. in dem Worte „der Sturm" etwas Gegenständliches aus dem Gebiete der Natur als Mann, in dem Worte „die Wolke" etwas anderes Gegenständliches desselben Gebietes als Frau, daß in dem Satze „der Sturm treibt die Wolke vor sich hin" der Sturm als thätiger Mann, die Wolke als leidende Frau aufgefaßt wird. Wir hören darüber hinweg: denn wir kennen die Art der Gegenstände und wissen, Form und Sinn der Sprache zu unterscheiden. In der Urzeit aber war dies der Geist der Menschheit, alle, auch die nicht-menschlichen Gegenstände als Menschen, je nachdem als Mann oder Frau, und alle, auch die nicht-menschlichen Vorgänge, nach menschlicher Art d. h. als Thun oder Leiden zu fassen.

Wie die Sonne, wenn sie die Erde bescheint, Alles an ihr sonnenhaft macht: so hat der Mensch, als er zu reden begann, Alles um ihn her menschenhaft gemacht.

Die Kraft des Bewußtseins (d. h. die Fähigkeit der Trennung zwischen Subjekt und Objekt) war, als der Mensch zu reden begann, eine ganz schwache: die eben erwachende Kraft. Die des Gefühls aber (d. h. die Fähigkeit der subjektiven Erregung) war das von Geburt an Naturgegebene in ihm: also zu derselben Zeit ganz stark. Es geschah diesem Verhältniß gemäß, daß die Gegenstände so, wie das Gefühl es eingab, gedacht wurden.

2. Die Tropen der Assimilation gehören einer jüngeren Zeit der Sprachbildung an. Sie beruhen auf dem Fortschritt des Geistes, nicht nur die von außen kommenden Eindrücke d. i. die sinnlich wahrnehmbaren Gegenstände und Vorgänge im Bewußtsein festzuhalten, sondern von allem Aeußeren ein Inneres zu unterscheiden und dieses gleichfalls als Gegenstand des Redens zu erfassen. Früher theilte der Mensch den äußerlich wahrnehmbaren Gegenständen seinen menschlichen Inhalt mit d. i. einen Inhalt, der jenen thatsächlich fremd war. Jetzt beginnt er, in den Gegenständen, in jedem einzelnen dessen eigene Art, dessen fremdes Inneres, zu finden. Und es fragt sich, wie er für dieses neue Bewußtseinserwachen Ausdrücke gewonnen hat?

Das hauptsächlichste Gebiet, auf dem der Mensch diesen Fortschritt machte, war er selbst. Früher war es die äußere Gegenständlichkeit, die von weiten Umkreisen her (Sonne, Mond, Wolken, Winde ꝛc.) bis zu den nächsten (Vater, Mutter, Baum, Hund ꝛc.) ihn beschäftigte. Jetzt wird es die eigene innere Welt, die er zu fassen anfängt und für die er Wörter braucht. Die Sprache selbst hat dem Menschen diesen Fortschritt aufgenöthigt, hat ihm den Gegenstand dazu gegeben. Durch das Sprechen geschieht es ja, daß sein Inneres wächst, reicher wird, daß es Inhalt bekommt. Die Vorstellungen, die er aufnimmt, die Begriffe, die er sich macht, die Erinnerungen, die in ihm lebendig werden, die Gefühle, die er hegt: woher nimmt der Mensch Ausdrücke für alles dies, das ihm nun zum Bewußtsein kommt? für sein eigenes, vielartiges, körperlich nicht bestimmbares Wesen? für alle Richtungen seines seelischen und geistigen Thuns?

Ein Blick auf die Sprache giebt unzweideutige Antwort: ein Blick auf die Bildungsart neuer Sprachformen aus schon vorhandenen Wurzeln oder Stämmen. Es ist erstaunlich, wie gering die Zahl derjenigen Sprachformen ist, die im System der Sprache ursprünglich und eigen geschaffen sind. Die ungleich größere Zahl ist aus diesen wenigen gebildet: durch größere oder kleinere Klangumänderung, Zusammensetzung, Abkürzung. Und namentlich alle Wörter, die zur Bezeichnung des seelisch-geistigen Thuns aufgekommen sind, gehören dieser letzteren Klasse an. Der menschliche Geist faßte die hierin gehörigen Vorgänge nach der

Aehnlichkeit, die sie mit anderen, ihm schon bekannten Vorgängen haben d. h. er bildete Wortformen nach dem Gesetz der Assimilationstropen. Es giebt kein Wort auf dem genannten Gebiete des Denkens, das diese Entstehung nicht noch heute deutlich zeigte. Z. B. Vorstellung (vor-stellen); Erinnerung (innen); Einsicht (ein-sehen); empfinden (innen-finden); Gefühl (fühlen: tasten); Verstand (stehen); Vernunft (nehmen); Begriff (greifen); Folgerung (folgen); vorsichtig (vor-sehen); Erklärung (klar, hell) ꝛc.

Wie ein Licht, das in einen mit Spiegeln umgebenen Raum gestellt wird, sich vervielfacht: so vervielfachte jedes Wort, das zur Bezeichnung äußerer Verhältnisse geschaffen war, seine Bedeutung nach allen den Richtungen, die das Bewußtsein allmälig in Seele und Geist aufdeckte. Man sagte nicht bloß z. B. „vor der Thüre", sondern auch „vor Staunen (stehen bleiben)"; nicht bloß „auf Felsen", sondern auch „auf Recht (bauen)"; nicht bloß „in der Höhle", sondern auch „im Vertrauen (beharren)" ꝛc. Der Geist des Aehnlichfindens äußerte sich nach allen Richtungen, die der Gedanke durchmaß. Es giebt kaum Ein Wort, das nach dem Gesetz der Aehnlichkeit seine Bedeutung nicht verdoppelt und vermehrfacht hätte. Eindrücke des einen Sinnes wurden denen jedes anderen gleichgestellt (scharfes Messer, scharfer Geruch, scharfer Verstand; weiches Blatt, weicher Klang, weiches Herz ꝛc.). Mittels eines einzigen Wortes, selbst in ganz unveränderter Form, wurden nach verschiedenen größeren oder kleineren Aehnlichkeiten 10, 12 verschiedene Beziehungen ausgedrückt, z. B. mittels des Wortes „gehen": „der Pflug geht tief; der Teig geht; die Grenze geht bis an den Graben; es geht mir gut; das Schiff geht in See; die Reise geht nach London; das Fenster geht auf den Hof; die Post geht täglich; vierzig Personen gehen in die Stube; zwölf gehen auf ein Dutzend; das Gerücht geht; die Uhr geht; er geht ins achtzigste Jahr; die Sache geht schief; seine Gedanken gehen in die Irre" ꝛc.

Von Tropen der Assimilation ist die Sprache ebenso voll, wie von denen der Personifikation. Die der Personifikation haben die Sprache geschaffen, gegründet; die der Assimilation sie ausgebildet, bereichert. Wie weit das Vermenschlichen in der Sprache geht, das lehrt im Zusammenhange die Grammatik: man kann die Tropen der Personifikation die grammatischen nennen. Wie weit die Anähnlichung neuer Vorstellungen und Begriffe an schon vorhandene, sprachlich gegebene geht, das lehrt im Ueberblick das Lexikon: man kann die Tropen der Assimilation die lexikalischen nennen.

3. Die Tropenklasse der Konsequenz ist in der Sprachentwicklung die jüngste. Man kann sie, im Gegensatz zu den beiden anderen, den grammatischen und lexikalischen, die etymologischen nennen. Die Bildung von Ausdrücken dieser Art ist in der Sprache erst eingetreten, als das Namengeben im großen Ganzen vollendet war. Nur Vereinzeltes, besonders Ausweitungen ins Allgemeine, Gattungsbegriffe, sind ihr anheimgefallen. Da stellte sich als Namen für einen Gegenstand oder Vorgang, der in der früheren Art der Rede unbenannt geblieben war, z. B. ein Wort ein, das von einem hervortretenden Merkmale an ihm entnommen war: so, wenn Wörter wie „Krebs, Krabbe, Kraut, Kresse" von der Wurzel, die „kriechen" bedeutet hat, gebildet sind. Oder die Bezeichnung einer Thätigkeit eines Wesens wurde zum Namen für die Klasse, der dieses Wesen angehört: so, wenn der Name „Mensch" auf ein Grundwort mit der Bedeutung „denken" zurückweist (ahd. manisk; Verb. meinjan, denken). Oder Wörter von engerer Bedeutung nahmen eine weitere an: so, wenn das Wort „Erde", welches ursprünglich das beackerbare Land bezeichnete (ahd. airtha; griech. ἀρόω, pflügen), später Alles umfaßte, was mit diesem in unmittelbarer

Verbindung steht, Alles an der Erdoberfläche außer dem Wasser, ja, gelegentlich auch dieses mit einbegriffen. Oder Wörter, welche eine körperliche Aeußerung bedeuteten, nahmen die Bedeutung der Kraft an, die sich in Verbindung mit jener vorträgt: so, wenn das Wort „Geist" sich aus der Wurzel herausgebildet hat, die ursprünglich „Hauch, Athem" bezeichnet hat (agſ. gust, blasen; goth. geisjan, treiben). Oder eine Abstraktion wurde Bezeichnung für das entsprechende Konkretum: so, wenn der Name „Welt" aus einem Worte entstanden ist, das ursprünglich „Menschenalter" bedeutet hat (ahd. weralti, weröld; mhd. werld). Oder umgekehrt, ein konkreter Begriff wurde Bezeichnung für ein entsprechendes Abstraktum: so wenn der Begriff „Elend" sich mit einem Worte verbunden hat, das ursprünglich „das fremde Land" bezeichnete (ahd. alilante, mhd. ellende).

Die beiden anderen Tropenklassen liegen in den Formen der Sprache offen vor; die Sprachtropen der Konsequenz dagegen haben sich in der Geschichte der Sprache versteckt und müssen durch die Wissenschaft, die Etymologie, in jedem einzelnen Falle erst erkennbar gemacht werden. Die beiden anderen Tropenklassen haben sich, jede nach ihrer Art, über die ganze Sprache überall hin verzweigt; die Sprachtropen der Konsequenz dagegen haben sich nur gelegentlich und in jedem einzelnen Falle nach den besonderen Bedingungen gebildet, die dabei obgewaltet haben. —

Cicero's Urtheil über den Ursprung der Tropen. — Cicero (de orat. III, 38): „Wie die Kleider zuerst, um die Kälte abzuwehren, erfunden, dann aber benutzt worden sind, um die Schönheit und Würde der menschlichen Erscheinung zu erhöhen, so begann die Uebertragung (die tropische Verwendung) der Wörter aus Noth, wurde aber um des Schmuckes willen weiter ausgebildet."

Diese Ansicht beruht (der vorangehenden Darstellung gemäß) auf einer gänzlichen Umkehr dessen, was in Bezug auf die Sprache zur Beurtheilung kommt. Nicht aus Noth gelangte man zu Uebertragungen. Sondern das Reden war vom ersten Worte an Uebertragung: zuerst Uebertragung des menschlichen Gefühles an die Gegenstände der Außenwelt (Personifikation); dann Uebertragung der Art des einen Gegenständlichen auf anderes Gegenständliches (Assimilation); endlich Uebertragung eines gewonnenen Begriffes auf einen anderen damit in Beziehung stehenden (Konsequenz). Von „Noth" liegt hier an keinem Punkte auch nicht die mindeste Andeutung; im Gegentheil, Fülle und Ueberfluß dessen, was übertragen wurde: des Gefühls, der Anschauungen und der Kenntniß der Beziehungen.

„Sprache" ist in ihren unwillkürlichen Urbildungen dasselbe, was in bewußten Schöpfungen „Poesie" ist: Durchdringung der gegenständlichen Welt mit menschlichem Gefühl; Erhöhung der Anschaulichkeit jedes Gegenstandes durch andere Gegenstände, die ihren Glanz auf ihn werfen; Belebung jedes Gegenstandes durch Einblick in sein inneres Leben, seine Glieder, seine Beziehungen und Zwecke.

Will man den Vorgang, der mit Bezug auf die Tropen sich thatsächlich vollzogen hat, an einem Gleichniß erläutern, so giebt es ein sehr nahe liegendes, weit näher als jenes Cicero's durch die Kleidung. Wir bedienen uns heute der Buchstabenschrift. Aelter aber ist die Bilderschrift. Auch die Buchstaben waren zuerst Bilder. Allmälig aber verloren auch sie ihre Aehnlichkeit mit Gegenständen: das a die Aehnlichkeit mit dem gehörnten Rind; das b die mit einem Hause ꝛc. Sie wurden lediglich Formelles für Klangglieder. So wie die Buchstaben (die Sprachzeichen), sind auch die Wörter (die Sprachklänge) allmälig mehr und mehr verblaßt und verwittert. Welcher Reichthum an Gefühl, Anschauung und Verstandesauffassung in der Sprache, in jedem Worte, sich ursprünglich ge-

äußert hat, wird den späteren Geschlechtern annähernd klar, wenn diese aus den gleichsam versteinten Denkmälern der Urformen den Geist jener Zeit zu beleben im Stande sind. —

Wirkungen der drei Tropenklassen. Der Gegensatz, in dem die drei Tropenklassen zueinander stehen, ist ein ganz allgemeiner, gegründet auf die Dreiheit der Seelen- und Geistesrichtungen im Inneren des Menschen: Gefühl, Anschauung und Verstand. Die Tropen der Personifikation sind aus dem Gefühl hervorgegangen: sie sind von diesem *geschaffen* (etwas, *was* nicht ist und *wie* es nicht ist, das Menschsein des Nichtmenschlichen wird sprachlich hingestellt). Die Tropen der Assimilation sind aus der Anschauung, aus dem Sinn für das Gegenständliche, hervorgegangen: unter den von außen gewonnenen und im Geiste allmälig aufgehäuften Vorstellungen sind sie *entdeckt, gefunden* (eine Aehnlichkeit, die zum Bewußtsein kommt, wird sprachlich benutzt). Die Tropen der Konsequenz endlich sind aus dem Verstande hervorgegangen: sie sind aus der Kenntniß der Dinge heraus *gewählt* (innerhalb eines größeren Zusammenhanges ist Eins für das Andere gesetzt). — Nach dieser Verschiedenheit des Ursprunges sind auch ihre Wirkungen verschieden.

1. Die *objektiven* Wirkungen d. h. die Wirkungen auf die tropisch bezeichneten *Gegenstände* sind folgende. Die Tropen der Personifikation bewirken eine *Verwandlung* der Gegenstände: etwas Nichtmenschliches wird zum Menschlichen. Die Tropen der Assimilation bewirken eine *Verschmelzung* der Gegenstände: zwei Verschiedene werden verbunden und gehen durch ihre Aehnlichkeit in Eins zusammen. Die Tropen der Konsequenz endlich bewirken eine *Vertauschung*: der Gegenstand, der genannt wird, steht für einen anderen, der gemeint wird.

2. Die *subjektiven* Wirkungen d. h. die Wirkungen auf *Seele und Geist* des Hörenden sind folgende. Die Tropen der Personifikation *unterhalten, erfreuen* durch das Spiel der Phantasie: durch Wundergebilde einer Zauberwelt, die thatsächlich nicht vorhanden ist; durch Wiederfinden seiner selbst in allen Formen der Welt. Die Tropen der Assimilation wirken zur *Belehrung* und *Klarmachung* über Art und Wesen der Gegenstände: der eine der beiden tropisch verbundenen Begriffe wirft sein Licht aufhellend auf den anderen. Die Tropen der Konsequenz endlich *steigern* die *Denkthätigkeit*, vervielfältigen die Gegenstände, die vom Denker verarbeitet werden müssen: man muß den Gedankenweg vom gesagten zum gemeinten Begriff zurücklegen.

Die beiden ersten Tropenklassen sind *stofflich inhaltvoll*. Sie fügen, jede in anderer Weise, zu dem Gegenstand des Gedankens etwas Zweites hinzu: die Tropen der Personifikation zu dem Nichtmenschlichen ein Menschliches; die der Assimilation zu einem irgend wie Beschaffenen etwas Aehnliches. Beide besitzen hierin den Anlaß zu weiterem Gedankenbilden: die Tropen der Personifikation insofern, als das angedeutete Menschliche weiter ausgemalt, nach allen Richtungen vervollständigt werden kann; die der Assimilation insofern, als die Aehnlichkeit weiter verfolgt, nach allen Seiten erschöpft werden kann. Beide Tropenklassen haben sich demgemäß in der Geschichte des menschlichen Geistes unmittelbar als *lebensvolle Anfänge der Poesie* erwiesen. Und zwar: 1. Aus dem Geist der *Personifikationstropen* sind in unmittelbarem Anschluß an die Zeit der Sprachentstehung die *mythischen* Dichtungen der Völker hervorgegangen. Die „Götter" bei allen Völkern sind Personifikationen der Welt- und Naturformen. („Der Himmel vermählte sich mit der Erde und erzeugte die Wolken, den Blitz und den Donner": dieser im Geiste der Ursprache ausgedrückte Gedanke *ist* unmittelbar mythische Dichtung. Griechisch lautete die Dichtung:

„Uranos vermählte sich mit Gäa und erzeugte die Kyklopen, Giganten und Titanen". Germanisch lautete sie: „Odin vermählte sich mit Jörd und erzeugte Thorr, den Schwingenthorr, den Regen- und Wagenthorr".) 2. Aus dem Geiste der Assimilationstropen haben sich im weiteren Verlaufe der Poesie die allegorisch-didaktischen Gattungen entwickelt: Fabel, Parabel ꝛc. Aus ihnen hat sich ferner das Grundgesetz der Poesie herausgebildet: dies Gesetz, daß Alles, was poetisch dargestellt wird, seiner allgemeinen Art gemäß dargestellt werde: so daß es ein Gleichniß für alles Andere derselben Gattung sei (§. 93).

Die Tropen der Konsequenz sind nicht ebenso stofflich inhaltvoll. Die Vorstellung oder der Begriff, der in ihnen genannt wird, muß verlassen (aufgegeben) werden, damit man den gemeinten erfassen könne. Es ist ein Weg des Denkens, der zurückgelegt werden muß: ein Weg, dessen Ziel so gerade und schnell wie möglich ergriffen wird. Eine Gelegenheit und gar ein Anlaß zu weiterer Ausmalung und Erschöpfung ist in ihnen nicht gegeben.

§. 73. Annäherung der Tropenklassen aneinander.

Annäherung der Tropenklassen aneinander findet in zwei Fällen statt:

1. der Personifikation und Assimilation, wenn die in dem tropischen Ausdruck gewählte Verbindung der beiden Vorstellungen, sowohl als Vermenschlichung des Einen, wie auch nach dem Gesetz der Aehnlichkeit zwischen beiden erklärt werden kann;

2. der Personifikation und Konsequenz, wenn die in dem tropischen Ausdruck gewählte Verbindung der beiden Vorstellungen, sowohl als Vermenschlichung des Einen, wie auch aus dem Zusammenhang, der thatsächlich zwischen beiden stattfindet, erklärt werden kann.

1. Annäherung der Personifikation und Assimilation. Kinkel, Otto der Schütz:

Zwischen den Eichen lacht das hellere Laub der Buchen,

enthält eine Trope der Personifikation, sofern das Laub der Buchen „lacht"; dagegen eine Trope der Assimilation, sofern das hellere Laub der Buchen zu dem dunkleren der Eichen in demselben Verhältniß steht, wie Miene und Augenglanz eines Lachenden zu der Haltung eines ernsten Gesichtes. Lenau, Faust:

Zu Schanden geht der Nachen:
Den kleinen Bissen hat der Ocean.
Lang hin und her gespielt in seinem Rachen;
Nun beißt er drauf mit seinem Klippenzahn —

enthält eine Trope der Personifikation, sofern dem Ocean Rachen, Zahn und Thätigkeit damit zugeschrieben wird; dagegen eine Trope der Assimilation, sofern das Verhältniß eines Nachens zu den Wogen und Klippen des Oceans dasselbe ist, wie das eines Bissens zu Zunge und Zahn des Mundes.

2. Annäherung der Personifikation und Konsequenz. Z. B. Hölderlin, Freundeswunsch:

der Gesang der Haine schalle froh —

enthält eine Trope der Personifikation, sofern die Haine die Fähigkeit des Gesanges haben; dagegen eine Trope der Konsequenz, sofern der Ort, in welchem Gesang erschallt, statt derer genannt ist, die darin singen, der Vögel. Schiller, Pompeji und Herculanum:

wir flehten um trinkbare Quellen, Erde, dich an —

enthält eine Trope der Personifikation, sofern die Erde angefleht wird und erhören soll; dagegen eine Trope der Konsequenz, sofern der Wunsch und das Bedürfniß, in dem etwas geschieht (das Bedürfniß nach trinkbarem Wasser) statt dessen genannt wird, was aus diesem Bedürfniß geschieht (das Graben in die Erde hinein).

Poetische Ausdrücke, in denen das Wesen zweier Tropenklassen sich verbindet, sind von besonderer Kraft und Schönheit. Der Geist ist in harmonischer Weise nach doppelter Seite beschäftigt, sowohl dem Spiel der Phantasie durch lebhafte Ausmalung der menschlichen Vorstellungen zu folgen, wie auch die thatsächliche Aehnlichkeit oder den thatsächlichen Zusammenhang zwischen den beiden verbundenen Vorstellungsgebieten zu fassen. Besonders stark ist diese Wirkung bei der Annäherung der Personifikation und Assimilation. Es sind die anregendsten und lieblichsten Dichtungen, die auf die Vereinigung beider Tropenklassen berechnet sind. Z. B. Th. A. Hoffmann, das fremde Kind:

> Das Kind rief in die Erlenbüsche hinein: „ihr schwatzhaftes Volk, was flüstert und wispert ihr untereinander?" Da schüttelten sich die Zweige stärker und lachten und lispelten: „haha, wir freuen uns über die artigen Dinge, die uns Freund Morgenwind heute zugeraunt hat, als er von den blauen Bergen vor den Sonnenstrahlen daher rauschte. Er brachte uns tausend Grüße und Küsse von der goldenen Königin und einige tüchtige Flügelschläge voll der süßesten Düfte." „O schweigt doch", so unterbrachen die Blumen das Geschwätz der Büsche, „schweigt doch von dem Flatterhaften, der mit den Düften prahlt, die seine falschen Liebkosungen uns entlocken. Laßt die Gebüsche lispeln und säuseln, ihr Kinder, aber schaut uns an, horcht auf uns, wir lieben euch gar zu sehr und putzen uns heraus, mit den schönsten glänzendsten Farben Tag für Tag, nur damit wir euch recht gefallen." „Wir lieben euch auch", sprach das Kind, kniete zur Erde nieder und streckte beide Arme weit aus, als wollte es all die herrlichen Blumen, die rundumher sproßten, umarmen ꝛc.

Wenn Personifikation und Konsequenz sich verbunden zeigen, so liegt gewöhnlich in der Auffassung nach der Weise der Personifikation mehr Reiz für die Empfindung und Phantasie, wie auch mehr Gedankenkraft. Z. B. Schiller, Maria Stuart (III, 1):

> Laß mich in vollen, in durstigen Zügen
> Trinken die freie, die himmlische Luft.

Wird die Wendung „in durstigen Zügen" als Trope der Konsequenz gefaßt (Eigenschaft statt des Trägers derselben, für: „in Zügen eines Durstigen"), so liegt in ihr nichts, was nicht schon in den Worten „laß mich trinken" läge; es wäre eine breite, tautologe Wendung. Wird sie dagegen als Trope der Personifikation gefaßt (die Züge, in denen der Redende trinkt, sind selbst durstig; jeder Zug ist durstig und bleibt durstig), so erhält der ganze Ausdruck eine starke, mehrstufige Steigerung: 1. laß mich trinken, 2. in vollen Zügen, 3. in durstigen d. h. in nie befriedigten Zügen.

Tropen der Assimilation und der Konsequenz können einander nicht genähert werden. Die Tropen der Assimilation fordern um der Aehnlichkeit willen Vorstellungen aus zwei thatsächlich getrennten Gebieten; die Tropen der Konsequenz dagegen beruhen auf der Verbindung zweier Vorstellungen, die thatsächlich in Zusammenhang stehen. Die Bedingungen zur Bildung dieser zwei Tropenklassen widersprechen sich. Wenn gelegentlich einmal die Möglichkeit vor-

handen scheint, eine Trope der Konsequenz auch nach der Weise der Assimilation zu fassen oder umgekehrt, so tritt hiemit ein anderes Verständniß in die Worte; der Gedanke ist nicht mehr derselbe. Z. B. Schiller, Jungfrau von Orleans:

In rauhes Erz sollst du die Glieder schnüren.

Der Ausdruck ist vom Dichter als Trope der Konsequenz beabsichtigt („Erz", der Stoff ist statt des Gewandes, das daraus gefertigt wird, statt „Panzer", genannt; in diesem, wie im folgenden Verse wird ja von der Kleidung gesprochen, welche die Jungfrau anlegen soll: „mit Stahl bedecken deine zarte Brust"). Die Worte, aus dem Zusammenhang herausgenommen, lassen aber auch zu, eine Trope der Assimilation darin zu finden. „Erz" wäre alsdann nicht mit „Panzer" zu vertauschen, sondern die Vorstellung des Satzes „in Erz die Glieder schnüren" wäre nach dem Gesetz der Aehnlichkeit als Sinnbild für Thätigkeiten der Seele und des Geistes zu deuten: „Zwang sollst du deinen Empfindungen und Gedanken anthun."

§. 74. Vereinzelung und Verbindung der Tropen.

Tropen können im Satze sowohl einzeln gebildet, wie in den verschiedensten Verbindungen miteinander zusammengestellt werden.

Die Beispiele in §. 72 sind einzeln stehende Tropen der drei Gattungen. — Zum Verständniß der Sprachformen in Bezug auf das Tropische gehört eine vorsichtige, zuweilen eine bis ins Kleinste gehende Zergliederung. Tropen werden vielfach durch Verbindung von nur zwei Wörtern gebildet, ja von zwei Wörtern, die gelegentlich (der herkömmlichen Schreibweise nach) in eines zusammengezogen werden. Häufig aber breiten sie sich in vielen zusammenhängenden Worten, in einem ganzen Satze, ja in mehreren Sätzen aus. Zuweilen verwebt sich eine aus wenig Wörtern gebildete Trope, als Attribut oder als irgend ein anderes untergeordnetes Satzglied, in einen Ausdruck hinein, der entweder untropisch ist oder einer anderen Tropenklasse angehört. Zuweilen stehen mehr als zwei verschiedene Tropenformen in engster Verbindung und bilden in kleinstem Umfange einen Satz oder auch nur ein Satzglied. Die folgenden Beispiele werden die große Manigfaltigkeit der hierhin gehörigen Möglichkeiten zeigen.*)

1. Personifikationen miteinander verbunden. Z. B. Schiller, Spaziergang:

Und den fröhlichen Fleiß rühmt das prangende Thal.

Personifikation: 1. des Fleißes (dadurch daß er fröhlich ist), 2. des Thales (dadurch daß es rühmt). W. Müller, Glockenguß zu Breslau:

Da reißt die kluge Rechte der jähe Zorn ihm fort.

Personifikation: 1. der Rechten (sie ist klug); 2. des Zornes (er ist jäh und reißt mit sich fort). Rückert, Weisheit des Brahmanen:

des Kummers Furchen zieht der knechtische Pflug über die Stirn der Berge.

Drei Personifikationen: 1. des Pfluges (dadurch daß er knechtisch ist und die Thätigkeit des Landmannes übt); 2. der Berge (dadurch daß sie eine Stirn haben); 3. des Kummers (dadurch daß ihm Furchen, Falten gegeben werden).

*) Die Citate in den Paragraphen, die von den Tropen handeln, sind nicht alle buchstäblich dem Text gemäß gegeben: dann nicht, wenn der Satz größer ist und bedeutend weiter reicht, als das Verständniß der Trope fordert. Die Aufmerksamkeit sollte nur auf den Gegenstand der Erklärungen gelenkt werden. Die Aenderungen betreffen lediglich Wortstellung und Versbau.

2. Assimilationen miteinander verbunden. Z. B. Klopstock, mein Vaterland:

der Jüngling, der dem Greise das Flammenwort, wie sehr er ihn liebe! hinströmen will.

Assimilation: 1. in dem Ausdruck „das Flammenwort, wie sehr er ihn liebe!" (die Betheuerung der Liebe nach der Aehnlichkeit mit einer Flamme dargestellt); 2. in dem Ausdruck „das Wort hinströmen" (die Sprache eines begeistert Liebenden nach der Aehnlichkeit mit dem Hinströmen einer Welle dargestellt). Hölty, das Landleben:

Er trinkt den Athem der Blüthe.

Assimilation: 1. „Athem der Blüthe" (das Duften der Blüthe nach der Aehnlichkeit mit dem Athmen des thierischen Körpers dargestellt); 2. „er trinkt den Athem" (das Einathmen der Luft nach der Aehnlichkeit mit dem Trinken dargestellt). Goethe, Prometheus:

Nicht alle Blüthenträume reifen.

Assimilation: 1. „Blüthenträume" (die Träume des Menschen nach der Aehnlichkeit mit den Blüthen der Bäume dargestellt); 2. „Träume reifen" (die Erfüllung der Träume nach der Aehnlichkeit mit dem Reifen der Früchte dargestellt).

3. Konsequenzen miteinander verbunden. Z. B. Klopstock, dem Erlöser:

Zeig mir die Laufbahn, wo am fernen Ziel die Palme weht.

Konsequenz: 1. „die Palme am Ziel der Laufbahn" (die Palme, der Baum, statt des damit herkömmlich verbundenen Begriffes des Sieges in der Laufbahn); 2. „die Palme weht" (die wirkende Kraft, wehen, statt der Wirkung, die sie übt; statt „wo die Palme von der wehenden Luft bewegt wird). Chamisso, Salas y Gomez:

Ich fand den Himmel in des Hauses Schranken.

Konsequenz: 1. „ich fand den Himmel" (konkrete Vorstellung statt des damit verbundenen Begriffes „Inbegriff des Glückes"); 2. „in des Hauses Schranken" (abstrakter Begriff statt des konkreten Gegenstandes „im beschränkten Hause").

4. Personifikation und Assimilation verbunden. Z. B. Schiller, das eleusische Fest:

und die leichtgeschürzten Stunden fliegen ans Geschäft gewandt.

1. Personifikation der Stunden (dadurch daß sie Gewandung haben und ans Geschäft sich wenden); 2. Trope der Assimilation „die Stunden fliegen" (das Vorübergehen der Stunden wird nach der Aehnlichkeit mit dem Flug des Vogels dargestellt). Goethe, Götz (Adelheid zu Weislingen):

der Ruf hat euch zahnarztmäßig herausgestrichen.

1. Personifikation des Rufes (durch die Thätigkeit des Herausstreichens); 2. Trope der Assimilation „Weislingen zahnarztmäßig herausstreichen" (das Lob Weislingens in Aller Munde wird nach der Aehnlichkeit mit den Lobpreisungen, die einem Zahnarzt vorausgehen, dargestellt). Chamisso, Salas y Gomez:

das Alter liebt am Golde sich zu sonnen.

1. Personifikation des Alters (durch die Empfindung des Liebens); 2. Assimilation „sich am Golde sonnen" (die Erregung beim Anblicke des Goldes nach der Aehnlichkeit mit der Wirkung der Sonnenstrahlen dargestellt). Dahn, Sind Götter:

in dem lichten Haare spielte fluthend sonnenfarbener Glanz hin und her.

1. Personifikation des Glanzes (durch die Thätigkeit des Spielens); 2. Assimilation „der Glanz, fluthend in dem Haare" (der Farbenwechsel im lichten Haare wird nach der Aehnlichkeit mit dem in fluthendem Wasser dargestellt).

5. Personifikation und Konsequenz verbunden. Z. B. Schiller, Don Carlos:

die Schifffahrt sendet unsre Flaggen.

1. Personifikation der Schifffahrt (durch die Thätigkeit des Sendens); 2. Konsequenz „die Flaggen senden" (ein Theil statt des Ganzen, zu dem es gehört: Flagge statt Schiffe). Voß, Odysseeübersetzung:

Schafe, vom grausamen Erze gewürget.

1. Personifikation des Erzes (durch die Eigenschaft „grausam"); 2. Konsequenz „vom Erz gewürget" (der Stoff, aus dem das Werkzeug gebildet ist, statt dessen, was daraus gebildet ist: Erz statt Beil). Rückert, der Winter auf dem Lande:

des Baumes kahle Aeste tragen der Sterne goldnen Traum.

1. Zwei Personifikationen: a. der Aeste (durch die Thätigkeit des Tragens), b. der Sterne (durch den Zustand des Träumens). Und 2. zwei Tropen der Konsequenz: a. „tragen der Sterne Traum" (Abstraktum statt des Konkretums: Traum der Sterne statt träumende Sterne); b. „der Sterne goldner Traum" (der Zustand nach der Art der im Zustand Befindlichen dargestellt: goldner Traum statt goldne Sterne).

6. Assimilation und Konsequenz verbunden. Z. B. Chamisso, Salas y Gomez:

die Hand des Menschen hat das Siegel seines Geistes, Schriftzeichen, in den Stein gegraben.

1. Assimilation: „das Siegel seines Geistes, Schriftzeichen" (die Bedeutung der Schriftzeichen für den Geist wird nach der Aehnlichkeit der Bedeutung des Siegels für den Brief oder das Dokument dargestellt); 2. Konsequenz: „die Hand des Menschen hat eingegraben" (das Glied des Thätigen statt des Thätigen). Schiller, Wallensteins Tod (Wallenstein spricht in Bezug auf Max V, 3):

um die gemeine Deutlichkeit der Dinge den goldnen Duft der Morgenröthe webend.

1. Zwei Assimilationen: a. „den Duft weben" (die duftreiche Luft nach der Aehnlichkeit mit dem Gewebe dargestellt); b. „der Duft der Morgenröthe" (die Luft zur Zeit der Morgenröthe nach der Aehnlichkeit mit dem Duft der Blumen dargestellt). 2. Zwei Konsequenzen: a. „der goldne Duft der Morgenröthe" (das Riechbare wird nach dem Zusammenhang mit dem gleichzeitig Sichtbaren dargestellt: statt „Duft der goldnen Morgenröthe"); b. „um die gemeine Deutlichkeit der Dinge weben" (Abstraktum statt Konkretum, statt: um die deutlichen gemeinen Dinge weben). Goethe, Faust (Mephistopheles zum Schüler):

Grau, theurer Freund, ist alle Theorie,
Und grün des Lebens goldner Baum.

(Der erste Vers enthält eine Trope der Assimilation. Die Art der Theorie wird nach ihrer Aehnlichkeit mit der grauen Farbe dargestellt: beide lassen die in ihnen vorhandenen Unterschiede schwer erkennen; eins verschwimmt ins Andere.) Der zweite Vers enthält eine Assimilations- und eine Konsequenztrope verbunden. 1. Assimilation: „des Lebens Baum" (das Leben nach der Aehnlichkeit mit dem Baum, dem wachsenden, grünen, Frucht und Lust gebenden Baum, dargestellt); 2. Konsequenz: „des Lebens goldner Baum" (der Stoff des Baumes wird nach

dem Werthe und der Art, die er in sich trägt, bezeichnet: statt „des Lebens goldwerther und wie Gold schöner Baum").

7. Alle drei Klassen verbunden. Z. B. Schiller, Graf von Habsburg:

Süßer Wohllaut schläft in der Saiten Gold.

1. Personifikation des Wohllautes (durch den Zustand des Schlafens); 2. Assimilation: „süßer Wohllaut" (das Hörbare wird nach der Aehnlichkeit mit einem Eindruck auf den Geschmack bestimmt); 3. Konsequenz: „der Saiten Gold" (der Gegenstand wird nach dem Stoff, aus dem er gefertigt ist, bezeichnet: statt „die goldnen Saiten"). Hölderlin, die Eichbäume:

ihr ergreift, wie der Adler die Beute, mit gewaltigem Arme den Raum.

1. Personifikation der Eichbäume (durch die menschlichen Gliedmaße und die Thätigkeit damit); 2. Konsequenz: „ergreift mit gewaltigem Arme" (alle, die vielen gewaltigen Arme der Eichbäume werden nach der Einheit ihrer Wirkung bezeichnet: sing. statt plur.); 3. Assimilation: „die Eichbäume ergreifen den Raum, wie der Adler die Beute" (die Art, wie die Eichbäume den Raum ergreifen, weit gehend, sicher erfassend, wird nach der Aehnlichkeit mit der Art, wie der Adler seine Beute faßt, dargestellt). Wilbrandt, Dämonen:

Die Chopinsche Mollseele, die Alles, was sie anfaßt, so elegisch versilbert, die selbst jeden Tanzrhythmus in eine edle, graziös tändelnde Schwermuth einschleiert.

Hierin 1. zwei Personifikationen: die Seele (faßt an, versilbert); der Tanzrhythmus (tändelt); 2. zwei Assimilationen: elegisch versilbern (eine Stimmung nach der Aehnlichkeit mit dem Lichtcharakter eines Metalls bezeichnet); den Tanzrhythmus umschleiern (Hörbares nach der Aehnlichkeit mit Sichtbarem bezeichnet); 3. eine Konsequenztrope: die Mollseele (der Toncharakter, in dem die Stimmung sich äußert „moll", statt der Stimmung, die sich darin äußert).

---

a. Tropen der Personifikation.

§. 75. Art und Umfang der Personifikationstropen.

Die Tropen der Personifikation sind der Art und dem Umfange nach unbeschränkt d. h.

1. es giebt keinen Gegenstand, der nicht vermenschlicht werden könnte;

2. es giebt auch keine Art der Vermenschlichung, die nicht an jedem Gegenstande vollbracht werden könnte.

Die Art, wie die Dichter aller Zeiten Tropen dieser Klasse bilden, ist in jeder Hinsicht der Art gemäß, wie die Sprache in ihren Vermenschlichungen ursprünglich verfahren ist: alle Gegenstände umfassend und keine Art der Vermenschlichung ausschließend (§. 72).

1. Gegenstände aller Klassen und Gattungen werden vermenschlicht. Z. B. Naturformen. Freiligrath, Löwenritt:

die stille Wüste hört das Herz des flüchtigen Thieres klopfen.

Naturkräfte. Dahn, Sind Götter:

Der Wind harfte in den Felsenspalten.

Naturvorstellungen. J. Kerner, Im Regen:

Da der Himmel selbst so oft in Thränen steht.

Naturzeiten. Schiller, An den Frühling:

Willkommen, ſchöner Jüngling.

Menſchenwerke. Mörike, Beſuch in Urach:

Kein Mäuerchen, kein Holz iſt ſo geringe,
Ein jedes ſpricht mir halbvergeſſne Dinge.

Gliedmaße des menſchlichen Körpers. Gerhardt, Nun ruhen:

Das Haupt, die Füß und Hände
Sind froh, daß nun zu Ende
Die Arbeit kommen ſei.

Nun geht, ihr matten Glieder,
Geht, geht und legt euch nieder!
Der Betten ihr begehrt.

Körperzuſtände. Goethe, Egmont (Monolog V):

Süßer Schlaf! du kommſt, ungebeten, unerfleht am willigſten.

Kunſtformen. Goethe, vier Jahreszeiten:

Auf, ihr Diſtichen, friſch! ihr muntern lebendigen Knaben.

Ebenſo. Rückert, geharniſchte Sonette:

Stellt euch in eure rauſchenden Geſchwader!
Schließt eure Glieder zu vereinter Kette
Und ruft, mithadernd in den großen Hader,
Erſt: Waffen, Waffen! und dann: rette, rette!

Seelenkräfte. Geibel, König Roderich:

der Argwohn horcht mit ſcharfem Ohr.

Geiſtesthätigkeiten. Schiller, Wallenſtein:

Leicht beieinander wohnen die Gedanken.

Abſtrakte Begriffe. Goethe, Fauſt:

Das Mögliche beim Schopfe faſſen ꝛc.

2. Es giebt keine Beſchränkung in der Art der Vermenſchlichung: weder in Bezug auf das Menſchliche, das angelegt wird, noch in Bezug auf die Gegenſtände, an die es angelegt wird. Eine Anknüpfung zwiſchen beiden durch Aehnlichkeit oder thatſächlichen Zuſammenhang iſt nicht im mindeſten erforderlich. Goethe, Mahomet's Geſang (legt dem eben hinfließenden, ſchiffbaren Strome ein „Haupt" bei):

Sauſend wehen über ſeinem Haupte tauſend Flaggen durch die Lüfte.

Geibel, König Roderich (giebt dem Siege „lockiges Haar"):

Wir glaubten den Sieg bereits am lock'gen Haar gefaßt.

Wilbrandt, Dämonen (giebt dem Verhängniß „hörbare Tritte"):

Ja, ich höre deine Tritte, Verhängniß! deinen langſamen, feierlichen todtbringenden Tritt.

Scheffel, Trompeter von Säckingen (giebt den Fichten des Schwarzwaldes eherne Stirnen):

die ihr mir (dem Sturme) mit eh'rner Stirn oft tapfern Widerpart gehalten —

und in den darauf folgenden Verſen (dem Sturm einen Schädel, auf dem er blaue Mahle empfangen kann):

deren Stämmen ich ſo manches blaue Mahl am Schädel danke.

Ein und derſelbe Begriff wird auf die manigfachſte Weiſe perſonificirt. Wie viele Ausſagen von Einem Begriff gemacht werden können, ſo viel ver-

schiedene Mittel der Vermenschlichung können angewandt werden. Z. B. der Begriff „Zeit". Sie „verkündigt" bei Klopstock, An Sie:

Zeit, Verkündigerin der besten Freuden.

Sie „schmiedet". Goethe, Prometheus:

Hat nicht mich zum Manne geschmiedet die allmächtige Zeit!

Sie gebiert Kinder und verschlingt sie. Schubart, der ewige Jude:

Und die Zeit, immer Kinder gebärend, immer Kinder verschlingend.

Sie eilt und sucht. Schiller, das Unwandelbare:

Unaufhaltsam enteilet die Zeit; sie sucht das Beständige.

Sie mäht. Goethe, Spruch:

Die Zeit, sie mäht so Rosen, wie Dornen,
Aber das treibt immer wieder von vornen.

Sie reitet. Geibel, König Roderich:

Und spornen möchte ich das Roß der Zeit.

Sie webt. Geibel, Sonette für Schleswig-Holstein:

Es sitzt die Zeit am großen Webestuhle,
Im Teppich der Geschicht' ein Bild zu weben.

Sie kämpft, ist jung und hat Schweißes Tropfen im Angesicht. Geibel, die junge Zeit (Juniuslieder):

Wohl schwillt mir hoch die Brust mit raschem Klopfen,
Seh ich, im Angesicht des Schweißes Tropfen,
Die junge Zeit, wie sie gewaltsam ringt.

Sie lächelt und verwirrt dadurch. Mörike, Besuch in Urach:

Vergangne Zeit, die lächelnd mich verwirrt.

Das Wunderbare in den Personifikationstropen.

Jede Trope der Personifikation enthält eine Aussage im Charakter des Wunderbaren. Eine Verwandlung, die, den Gesetzen der Wirklichkeit zufolge, außer der Möglichkeit läge, wird als Thatsache ausgesagt. Der Charakter des Wunderbaren drängt sich aber nicht immer gleich stark auf. Am schwächsten ist die Wirkung, wenn die Trope sich in den gewohnten Formen der Alltagssprache bewegt. Wenn Goethe „Zueignung" sagt:

der Morgen kam,

so ist dies eine Personifikation, an der das Ohr vorüberhört, ohne sie zu merken. Erst die Fortsetzung der Trope, wie Goethe sie giebt:

es scheuchten seine Tritte —

erst die Erwähnung von Tritten, die hörbar sind und eine Wirkung danach üben, führt die Vorstellung des Hörers in das Bereich des Unwirklichen, des Wunderbaren, des durch Phantasie Ausgeschmückten. Ebenso schwach geht die Trope vorüber, die sich daran schließt:

— den Schlaf, der mich gelind umfing.

Nicht viel stärker ist das Wunderbare in den Personifikationen, die auf einer logisch häufig gepflegten Ideenverbindung beruhen, z. B. Personifikationen irgend einer Eigenschaft in solcher Weise, daß sie als Verwandlung eines Abstraktums in's Konkretum empfunden wird. Goethe, Hans Sachsens poetische Sendung:

Da tritt herein ein junges Weib
Mit voller Brust und rundem Leib;
Kräftig sie auf den Füßen steht,
Grad, edel vor sich hin sie geht.
Sie trägt einen Maßstab in der Hand,
Ihr Gürtel ist ein gülden Band,
Hätt auf dem Haupt einen Kornährkranz,
Ihr Aug' war lichten Tages Glanz;
Man nennt sie thätig-Ehrbarkeit,
Sonst auch Großmuth, Gerechtigkeit.

Der Eindruck des Wunderbaren wird in solchen Darstellungen dadurch gemindert, daß die Schilderung, als dem Bilde einer wirklichen, leibhaftigen Frau angehörig, scheint, die thätig-ehrbar ist. Aehnlich so Edda, Göttergericht:

Frei ist die Riesin, Sturmwuth rast,
Freudig erhebt ihr Hüter die Harfe,
Da wirbeln die Töne zum Tanze der Wilden,
Zum tobenden Sturmtanz am spätsten der Tage.

Ein stärkerer Grad des Wunderbaren tritt ein, wenn die Mittel, durch welche die Personifikation bewirkt ist, nicht den bekannten und gewohnten Formen des wirklichen Lebens entlehnt sind, sondern Bestandtheile enthalten, die einer selbständigen Erfindung der Phantasie angehören. Formen des menschlichen Lebens werden vorgeführt, aber nicht so, daß ihnen die Art des menschlichen Lebens, die beschränkte Naturmäßigkeit, mitgegeben wird. Der Phantasie wird ein durchaus luftiges, unberechenbares Gebiet geöffnet. Goethe, Egmont (Egmont zum Sekretair, II):

Wie von unsichtbaren Geistern gepeitscht, gehen die Sonnenpferde der Zeit mit unseres Schicksals leichtem Wagen durch.

Welch belebender, sprühender Eindruck auf die Phantasie! Er beruht auf der Zusammenwirkung dreier Personifikationen: 1. der Sonne (dadurch, daß sie Pferde hat), 2. der Zeit (dadurch, daß sie sich der Sonnenpferde bedient), 3. des Schicksals (dadurch, daß ihm ein Wagen zugeschrieben wird). Wir kommen unmittelbar beim Hören der Worte nicht dazu, die Menschlichkeit der drei Wesen unserer Vorstellung gegliedert und vollständig vorzuführen. Im Gegentheil, wir sind im Geiste überwiegend mit abstrakten Gedanken beschäftigt. Wir denken an den geheimnißvollen Ursprung der Schicksalswendungen: „von unsichtbaren Geistern gepeitscht"; an die Unselbständigkeit des Menschen, dem Schicksal entgegen: „des Schicksals leichter Wagen"; an die unwiderbringliche Hast der Zeit: „die Sonnenpferde der Zeit gehen durch". Umsomehr aber als wir im Geiste doppelt beschäftigt sind, sowohl nach außen (die Vorstellung auszumalen), wie nach innen (den Gedanken zu fassen): um so mehr ist der Eindruck ein benehmender, wie durch etwas Unerklärliches, Wunderbares, Zauberhaftes. — Eine eigene starke Art des Wunderbaren tritt ferner auch ein, wenn die Formen des Menschlichen (um der Verbindung mit dem Nicht-menschlichen willen) eine mehr und weniger auffallende, gewaltsame Abwendung vom Menschlichen erfahren: Vergrößerung in's Ungewöhnliche, Ungeheure; wenn in dem Menschlichen nicht das geistig Hohe, sondern die niedere Leidenschaft, Bosheit und Gewalt hervortritt, ja, wenn in Folge dieser Annäherung an das Thier auch die Körperlichkeit umgewandelt wird, wenn redende, denkende, sorgende ꝛc. Wesen mit Flügeln, Hörnern, Hufen ꝛc. gezeichnet werden. Die gewöhnlichste Art dieses Wunderbaren ist die Ausstattung mit Flügeln. Ew. v. Kleist, An die preußische Armee:

Unüberwundnes Heer, um das der frohe Sieg die goldnen Flügel schwingt.

Kühner und vielgestaltiger Rückert, der Zweite und der Dritte:

Phantasie, das ungeheure Riesenweib Saß zu Berg —
Phantasie sich halben Leibs zum Himmel hob, Einen Stern
Faßte sie und schwang ihn, daß es Funken stob Nah und fern —

Phantasie zur Wolke, die vorüberflog Streckt die Hand,
Sich die Wolke purpurn um die Schulter zog Als Gewand —
Phantasie mit Donnersturm thut auf den Mund ꝛc.

Hamerling, Ahasver:

Und weiter stets und weiter thut der Brand
Den fürchterlichen Flammenrachen auf.
Weiß glühnde Balken leuchten wie die Zähne
Des Ungeheuers aus der rothen Gluth.
— — An dem Holzwerk in den Buden
Des Circus frißt das glühnde Flammenthier
Sich wie an leckerm Schmause voll, und dann,
Gleich einem Raubthier, das an's Wasser kommt,
Durstlechzend schlürft's mit seinem heißen Rachen
Des Oelmarkts ungeheuren Vorrath aus.
Schon ist's ein fettgemästeter Koloß,
Doch noch nicht satt ꝛc.

§. 76. Eintheilung der Form nach.

Der Form nach zerfallen die Personifikationstropen in drei Klassen:

1. einfache, welche die Vermenschlichung durch Eine ungegliederte Aussage bewirken;

2. zusammengesetzte, welche die Vermenschlichung durch eine Aussage bewirken, die mehrere Vorstellungs- und Gedankenglieder umfaßt;

3. ausgeführte, welche die Vermenschlichung zu einem für sich abgeschlossenen Vorstellungs- und Gedankenganzen ausdehnen und durchführen.

1. Einfache Personifikationstropen. Die „Eine ungegliederte Aussage" besteht entweder in Einem Worte, oder in zwei und mehreren Wörtern, die gedanklich untrennbar sind. Der Gedanke, der im Satze ausgesprochen wird, schreitet, ohne auf die Trope Rücksicht zu nehmen, fort. Die Satzverhältnisse, die hierbei zur Verwendung kommen, sind das Attribut, die Apposition und das Prädikat.

a. Personifikation im Attribut. Z. B. E. v. Kleist, Frühling:

Die Nachtigall läuft durch tausend zärtliche Töne.

Rückert, Vor den Thüren:

Ich habe geklopft an des Reichthums Haus.

Hamerling, Ahasver:

Das Element schweift bis zu den schweigsamen Cypressengräbern.

b. Personifikation in der Apposition. Klopstock, Frühlingsfeier:

Bist du nur gebildeter Staub, Sohn des Mai's, so werde denn wieder verfliegender Staub!

Goethe, Römische Elegien:

Städtebezwingerin, du Verschwiegenheit! Fürstin der Völker!
Theure Göttin, die mich sicher durch's Leben geführt.

(Die Verse enthalten drei Personifikationen, jede in einer einfachen Trope.)

Schiller, Maria Stuart (V, 6):

Heilend naht mir der Tod, der ernste Freund.

c. Personifikation im Prädikat; und zwar entweder im objektlosen Prädikat — Z. B. Geibel, Nachts am Meer:

Es schlief das Meer und rauschte kaum.

Uhland, Frühlingsglaube:

Die linden Lüfte sind erwacht.

Heine, Auf Flügeln des Gesanges (zwei einfache Personifikationen):

Die Veilchen kichern und kosen.

— oder im Prädikat mit Objekt. Z. B. Goethe, Mignon:

Der harte Fels schließt seinen Busen auf.

Chamisso, Salas y Gomez:

Es hatte hier das Meer mich ausgespieen.

Dahn, Kampf um Rom:

Zahlreiche kleine Landhäuser bevölkerten den Strom.

2. Zusammengesetzte Personifikationstropen. Ein größerer Satz (d. h. nicht bloß aus Subjekt und Prädikat bestehend) verbindet verschiedene Vorstellungen, in zusammenstimmender Weise dem menschlichen Wesen entnommen, zum Ganzen eines Gedankens. Z. B. Klopstock, Messias (VII, 140, 1):

Damals irrte die Ungewißheit mit wankendem Schritte
Um die Priester, und zeichnet' ihr Antlitz mit bebender Blässe.

Goethe, Tasso (Leonore zur Prinzessin I, 1):

Die Blumen von den Beeten schauen uns
Mit ihren Kinderaugen freundlich an.

Schiller, Berglied:

Die Wolken tanzen, umschleiert mit goldnem Duft.

Lenau, Frühlings Tod:

Der Himmel, finster und gewitterschwül,
Umhüllt sich tief, daß er sein Leid verhehle.

Geibel, Herbstblätter (zwei satzlich verbundene, zusammengesetzte Tropen):

Es hat das Meer mit seinem Wogenschlage,
Es hat der Wald mit seinen grünen Zweigen
Bis diesen Tag dasselbe Lied gesungen,
Das einst sie angestimmt am Schöpfungstage.

3. Ausgeführte Personifikationstropen. Der Begriff, der personificirt wird, ist nicht vorübergehend, sondern in eingehender Weise Gegenstand der sprachlichen Darstellung. Er wird bis zur vollständigen Ausbeutung der Mittel zur Vermenschlichung festgehalten, so daß diese zu einem inhaltvollen Ganzen für die Vorstellung und den Gedanken sich abschließt. So die (im vorigen Paragraphen angeführte) Personifikation der „Ehrbarkeit" bei Goethe, Hans Sachsens poetische Sendung. Ferner Schiller, Braut von Messina (Chor):

Schön ist der Friede! Ein lieblicher Knabe,
Liegt er gelagert am ruhigen Bach;
Und die hüpfenden Lämmer grasen
Lustig um ihn auf dem sonnigen Rasen;
Süßes Tönen entlockt er der Flöte,
Und das Echo des Berges wird wach;
Oder im Schimmer der Abendröthe
Wiegt ihn in Schlummer der murmelnde Bach.

Budberg, das verlorene Gebet:

Der Morgen klimmt, ein rascher Knabe,
Herab an steiler Bergeswand,
Und spendet seine Wundergabe
Allüberall mit reicher Hand;
Er überströmt in heil'ger Stille
Mit flammend Licht sein Erdenhaus,
Und gießt der jungen Rosen Fülle
Aus seinem goldnen Horne aus.

Es streift die feuchtgeword'nen Locken
Sich aus der Stirn der grüne Wald,
Die Blumen schwenken ihre Glocken
Und baden sich im Thaue bald.

Es schaukeln sich die frischen Lüfte
Im Blättergrün und Blüthenstrauch,
Der Nebel, wie die Blumendüfte,
Sie steigen auf als Opferrauch.

Entzündet sind die Strahlengarben
Und blitzen durch des Himmels Raum,
Der Sterne bleiche Feuer starben,
Die Welt erwacht aus ihrem Traum;

Die Lerche schwelgt im Frühgesange,
Bis sie sich auf zur Sonne schwingt,
Wo sie in der Begeist'rung Drange
Ihr Lied im Quell des Lichtes singt.

Die Personifikation wird in dieser Ausbreitung, als Anlaß und Grundlage ganzer Dichtungen, eine viel geliebte Form. Uhland, Einkehr: Personifikation des Apfelbaums; Lenau, Am Grabe Hölty's: Personifikation des Frühlings; Freiligrath, der Blumen Rache: Personifikation der Blumen ꝛc.

§. 77. Eintheilung den Mitteln nach.

Den Mitteln nach, durch welche die Vermenschlichung bewirkt wird, zerfallen die Personifikationstropen in drei Klassen:

1. Tropen, welche die Vermenschlichung durch Mittheilung von körperlichen Formen, Vorgängen und Thätigkeiten bewirken;

2. Tropen, welche die Vermenschlichung durch Mittheilung von seelisch-geistigen Eigenschaften, Zuständen und Thätigkeiten; und

3. Tropen, welche sie durch Mittheilung von Verhältnissen der Verwandtschaft, Sittlichkeit und des Staates bewirken.

Die Mittel treten, je nachdem, einzeln oder verbunden auf.

1. Personifikation durch körperliche Formen, Vorgänge und Thätigkeiten. Z. B. Klopstock, Zürcher See:

Schon war manches Gebirge, voll von Reben, vorbeigeflohen.

Schiller, Braut von Messina:

Ein andres Antlitz, ehe sie geschehn,
Ein andres trägt die vollbrachte That.

Heine, Auf Flügeln des Gesanges:

Die Veilchen schau'n nach den Sternen empor.

Rückert, Vom Bäumlein, das andere Blätter hat gewollt:

Wie's Nacht ist, schläft das Bäumlein ein; und früh ist's aufgewacht.

Geibel, den Aufgeregten:

Dafern in Deutschlands Eingeweide das Schwert ihr kehrt.

Hamerling, Ahasver:

Wirf deinen Feuermantel darüber, Riesenbrand!

2. Personifikation durch seelisch-geistige Eigenschaften, Zustände und Thätigkeiten. Z. B. Goethe, Tasso:

Es hält der stille Neid mit kalter Hand
Die edelsten Gemüther auseinander.

Goethe, Faust (Monolog):

Was sucht ihr, mächtig und gelind, ihr Himmelstöne, mich am Staube?

Tieck, Fortunat:

Der heit're Wintertag liebäugelt mit der starren todten Erde.

Eichendorff, die Stille:

So stumm und verschwiegen sind die Sterne nicht in der Höhe.

Lenau, an die Nacht:

Ernste, milde, träumerische Nacht.

Kleist, Penthesilea:

Klugheit gebietet dir den Rückzug.

Wilbrandt, Narciß:

Das Werk eines Meißels, der die letzten Härten und Ecken der Natur durch die zarteste Berechnung überwunden.

3. Personifikation durch die menschlichen Verhältnisse der Verwandtschaft und Sittlichkeit. Z. B. Klopstock, Zürcher See:

Du, Freude, wareſt es selbst, Schwester der Menschlichkeit.

Hölderlin, Hyperion:

Das Weh ist nun mein Tagsgefährt und Schlafgenosse mir.

Hölderlin, der Wanderer:

Mutter Erde! rief ich, du bist zur Wittwe geworden,
Dürftig und kinderlos lebst du in langsamer Zeit.

Hölderlin, der blinde Sänger:

Nie täuschten mich des Morgenlichts Boten, die Lüfte.

Goethe, Mahomets Gesang:

Der Ocean, der erwartende Erzeuger der Flüsse.

Tieck, Fortunat:

Ja, „Kamt=ihr=gestern" ist Geschwisterkind
Mit dem verruchten Balg „Ein=andermal".
Die Lumpensippschaft stammt von Lug und Trug,
Und Kargheit säugte sie an schlaffen Brüsten.
Wohin man kommt, sind die Unholde da
Mit ihrem dummen Zähnefletsch und Grinsen.

Freytag, Marcus König:

In der Lichtung stand eine riesige Eiche, die Herrin des Waldes, umgeben von ihrem grünen Hofgesinde.

---

b. Tropen der Assimilation.

§. 78. Gesetz der Assimilationstropen.

Das Gesetz für die Bildung der Assimilationstropen ist folgendes:

1. die Gegenstände, die in ihnen verbunden werden, müssen verschiedenen Gebieten angehören;

2. sie müssen eine Aehnlichkeit enthalten;

3. der Gegenstand, der tropisch hinzugefügt wird, muß dem Gegenstand, dem er hinzugefügt wird, zur gedanklichen Bestimmung, Erläuterung, Hervorhebung, zu irgend einer Stärkung für Gefühl und Geist, dienen.

1. Die Gegenstände müssen „verschiedenen Gebieten des Daseins angehören". Ausgeschlossen ist also, daß Vorstellungen oder Begriffe verbunden werden, die zu Einem und demselben Gegenstand oder zu Gegenständen einerlei Art gehören. Ein Merkmal eines Baumes, mit einem eines anderen verbunden, wird niemals zur Assimilationstrope. Z. B. Goethe, Zueignung:

Kennst du mich nicht? sprach sie mit einem Munde,
Dem aller Lieb' und Treue Ton entfloß —

verbindet den Begriff „Ton" d. i. etwas Unkörperliches, dem Ohre Erklingendes, mit dem Begriff „entfließen", mit einem Vorgang theils körperlicher, theils dem Auge wahrnehmbarer Art. Schiller, Spaziergang:

Wie empfängt mich die Wiese mit weithin verbreitetem Teppich!

verbindet die Wiese, einen Bestandtheil der naturmäßigen Erdoberfläche und einen Teppich, einen Bestandtheil der kunstmäßigen Zimmereinrichtung, zu Einem Begriff. Lenau, Liebesfeier:

An ihren (d. i. der Lerche) bunten Liedern —

verbindet den Begriff „bunt", eine Art des Sichtbaren, mit dem Begriff „Lied", mit etwas Hörbarem. Heine, Buch der Lieder:

Auf Flügeln des Gesanges, Herzliebchen, trag' ich dich fort —

verbindet „Flügel", Gliedmaße organisch körperlicher Wesen, und „Gesang", eine Art der menschlichen Seelen- und Geistesthätigkeit, zu Einem Begriff. Geibel, O Jugendzeit:

O Jugendzeit, du grüner Wald —

verbindet „Jugendzeit", einen Abschnitt der menschlichen Lebensdauer, und „grüner Wald", eine Art des Naturlebens der Erde, zu Einem Begriff.

2. Die Gegenstände müssen eine „Aehnlichkeit" d. h. eine Uebereinstimmung der Verhältnisse an ihnen enthalten. So Goethe im obigen Beispiel: „Der Ton der Liebe und Treue entfließt ihrem Munde." Das Tönen der Worte, die voll Liebe und Treue sind, geht zusammenhängend in sanft anschmiegender und ausgiebiger Fülle vor, wie das Entfließen einer Quelle. Schiller i. o. B.: „Die Wiese mit ihrem Teppich." Wiese und Teppich, beide sind im Verhältniß zu ihrer Umgebung niedrig und eben ausgebreitet; sie werden bei der Berührung mit dem Fuße als weich und nachgiebig, bei der Berührung durch das Auge als wohlthuend, lichtvoll, bunt ꝛc. empfunden. Lenau: „bunte Lieder der Lerche." Das Bunte gewährt im verhältnißmäßig kleinsten Raum eine große Vielheit von Eindrücken für das Auge, wie das Lied der Lerche im verhältnißmäßig kleinsten Zeitabschnitt eine Vielheit von Eindrücken für das Ohr. Heine: „Flügel des Gesanges." In den Flügeln eines Vogels liegt die Kraft der schnellen körperlichen Entrückung vom Ort der Anwesenheit, wie im Gesange die Kraft der geistigen Entrückung von den Stimmungen der Gegenwart. Geibel: „O Jugendzeit, du grüner Wald." Der grüne Wald ist ebenso voll manigfaltiger, wohlthuender Eindrücke, wie die Jugend eine Zeit derselben Art ist.

Der Begriff „Aehnlichkeit" im Zusammenhang der Tropenlehre ist wohl zu unterscheiden von dem im Volkssprachgebrauch. Diesem letzteren zufolge muß man erklären: Aehnlichkeit ist annähernde Uebereinstimmung der Verhältnisse in zwei Gegenständen. In den Tropen dagegen kommt es nicht auf annähernde, sondern auf vollkommene Uebereinstimmung an; ferner nicht auf die Uebereinstimmung

aller, nicht einmal möglichst vieler Verhältnisse, sondern Eines oder einiger weniger: derjenigen, die für den Zusammenhang der Rede in Betracht kommen. Wie sehr wenig den tropisch verbundenen Begriffen von dem anzuhaften braucht, was sonst „Aehnlichkeit" heißt, sieht man z. B. aus Arndt, Lied vom Feldmarschall:

Da ist er's gewesen, der Kehraus gemacht,
Mit eisernem Besen das Land rein gemacht.

Die Armeen, mittels deren Blücher die Franzosen aus Deutschland jagt, und der eiserne Besen, mit dem Jemand ein Land rein fegt, haben Uebereinstimmung: 1. in Bezug auf den Stoff (Eisen), woraus sowohl die Waffen jener Armeen, wie der Besen dieses Landkehrers gefertigt sind; 2. in Bezug auf die Wirkung (rein machen), die hier wie dort eintritt.

3. Der tropisch hinzugefügte Gegenstand muß dem Gegenstand der Rede „zur schärferen Bestimmung, Erläuterung, Hervorhebung, zu irgend einer Stärkung für Gefühl und Geist" dienen. Und zwar tritt bei guten Tropen der Assimilation diese Wirkung nicht in Folge vorzunehmender Ueberlegung, Vergleichung und Abwägung ein, sondern in Folge eines plötzlichen Zutheilwerdens, einer unmittelbaren Empfängniß, die durch das bloße Wort über den Hörer kommt. Begriffe, die allgemein bekannt sind und auf Vorstellung und Empfindung schnell und lebhaft eingehen, werden angewandt. Die Wirkung ist alsdann wie die eines Lichtes, das, wenn auch aus weiter Ferne kommend, den anderen Begriff mit überraschender und vollkommener Helle trifft und aufdeckt. So in den obigen Beispielen. Goethe: „Ihrem Munde entfloß aller Liebe und Treue Ton." In dem Worte „entfließen" liegt eine starke Bekräftigung des Begriffes „aller Liebe und Treue Ton." Entflösse er nicht d. h. entweder käme er abgebrochen zum Vorschein oder trüge er sich rauh vor, so würden sich Zweifel in ihn setzen lassen. Wie „der Lieb' und Treue Ton" dem Herzen klingt, das wird gerade durch das Wort „entfließen" nachdrücklich vorgeführt. Schiller: „Mich empfängt die Wiese mit weithin verbreitetem Teppich." Die Wiese macht in verschiedenen Jahreszeiten verschiedenen Eindruck. Die Hinzufügung „mit dem Teppich" dient dem Hörer zur vollkommenen und schnellen Kennzeichnung des vom Dichter Gemeinten. Lenau: „An der Lerche bunten Liedern." Das Wort „bunt" wird unmittelbar als eine lebhafte Bekräftigung der Art empfunden, wie das Lied der Lerche zum Ohre dringt. Heine: „Auf Flügeln des Gesanges." Die Zauberkraft des Gesanges, beengte Stimmungen des Herzens zu überwinden, tritt durch die Erinnerung an Flügel eines Vogels gleichsam vor die Augen. Geibel: „O Jugendzeit, du grüner Wald." Der Begriff „Jugendzeit", allein ausgesprochen, ist ein allgemeiner, weiter Begriff. Die Hinzufügung „du grüner Wald" hebt ihn sofort aus seiner Unbestimmtheit heraus. Die Jugend nach ihrer lebensfrohen, inhaltreichen, beglückend unterhaltenden Seite tritt vor unsere Seele. Arndt: „Mit eisernem Besen hat er das Land rein gemacht." Das Feldherrngeschick Blücher's tritt unter dem Wiederschein eines Straßenkehrers, der mit eisernem Besen umgeht, in's glänzendste Licht.

Das Lehrhafte in den Assimilationstropen.

Gedankliche Feststellung, Erläuterung, Hervorhebung eines Begriffes oder Gedankens, alle diese Wirkungen der Assimilationstropen berechtigen unmittelbar zu dem Ausdruck, daß Lehrhaftes in ihnen liege. Die große Verschiedenheit der Assimilationstropen von denen der Personifikation tritt aber stärker hervor, wenn man ihren Gebrauch nach dieser Seite weiter verfolgt. Von den Personifikationstropen geht als Haupteindruck der des Wunderbaren, des unterhaltenden Spiels der Phantasie aus (§. 71). Die Assimilationstropen enthalten des Wunderbaren

gleichfalls. Ein hörbares „fließt", ist „bunt", hat „Flügel" ꝛc. Aber ihre Wirkung besteht nicht darin, daß gerade dies empfunden wird. Man hört vielmehr darüber hinweg und empfindet das Lehrhafte, die Kraft der entschiedenen Aussage, der unzweideutigen Begriffsfeststellung und Schilderung. Wenn z. B. Kleist (Pentheſilea) von dem Viergespann der Rosse vor Achill's Wagen spricht und sie

das Rossegeschwader

nennt, so besteht die Wirkung dieses Ausdruckes zwar auch darin, daß man die Verbindung der Begriffe „Rosse" und „Geschwader" als eine Freiheit der Phantasie, als etwas nach der Art des Wunderbaren, aufnimmt; weit stärker aber darin, daß man sich eine zutreffende Vorstellung gerade von diesen Rossen macht. Man denkt sie als eine feurige Art, die in unabläſſiger Bewegung, wie Schiffe, auf den Wellen schaukeln. — Die Tropen der Personifikation sind ein Schmuck der Rede; die der Assimilation in vielen Fällen eine Nothwendigkeit. Sie enthalten Mittel der Gedankendarstellung, die durch nichts ersetzt werden können. Schiller (Taucher) schreibt:

Und es wallet und siedet und brauset und ziſcht.!

Kräftige Worte! sie geben gewiß vollkommen eine bestimmte Vorstellung. Durch eine Assimilationstrope wird ihr Eindruck nichtsdestoweniger gesteigert:

Wie wenn Wasser mit Feuer sich menget.

Darauf heißt es:

Bis zum Himmel spritzet der dampfende Giſcht
Und Well' auf Well' sich ohn' Ende dränget.

Die Schilderung empfängt ihren Abschluß wiederum durch eine Assimilationstrope:

Und wie mit des fernen Donners Getose
Entstürzt es brüllend dem finsteren Schoße.

Für bedeutende Aufgaben poetischer Darstellung, für die, daß Vorgänge der Seele mit äußeren Vorgängen sinnlicher Darstellung zugleich gegeben werden sollen, sind Assimilationstropen das vorzüglichste Mittel. Uhland, das Glück von Edenhall:

Stoßt an mit dem Glück von Edenhall! Dann wie des Waldstroms laut Geroll,
Erst klingt es milde, tief und voll, Zuletzt erdröhnt wie Donnerhall
Gleich dem Gesang der Nachtigall, Das herrliche Glück von Edenhall.

Die drei aneinander gereihten Assimilationstropen geben zweierlei zugleich: die Steigerung des Uebermuths der Trunkenen und die schnelle Annäherung des Schicksals. — Eine sehr feine Verwendung der Assimilationstrope giebt Goethe, Hermann und Dorothea (Erato):

Wie der wandernde Mann, der vor dem Sinken der Sonne
Sie noch einmal in's Auge, die schnell verschwindende, faßte,
Dann im dunkeln Gebüsch und an der Seite des Felsens
Schweben siehet ihr Bild; wohin er die Blicke nur wendet,
Eilet es vor und glänzt und schwankt in herrlichen Farben:
So bewegte vor Hermann die liebliche Bildung des Mädchens
Sanft sich vorbei und schien dem Pfad in's Gebirge zu folgen.

Also: es ist ein Trugbild. Hermann glaubt Dorothea zu sehen, wie Jemand, der von der Sonne geblendet ist, immer die Sonne zu sehen glaubt. Es ist ein Vorgang aus Hermanns Seele, den der Dichter schildert. Dorothea ist im Herzen Hermanns, wie die Sonne. So denkt der Leser. Goethe aber hat durch diese Trope die Erzählung eines äußeren Vorganges leise, wie unvermerkt, eingeleitet und schon angefangen. Denn aus dem Folgenden erfahren wir, daß es nicht

allein ein Bild aus der Seele des Liebenden, sondern Dorothea selbst gewesen ist, die er gesehen hat.

> Aber er fuhr aus dem staunenden Traum auf, wendete langsam
> Nach dem Dorfe sich zu und staunte wieder; denn wieder
> Kam ihm die hohe Gestalt des herrlichen Mädchens entgegen.
> Fest betrachtete er sie; es war kein Scheinbild, sie war es ꝛc. —

In zweifacher Weise tritt die Gedankenkraft der Assimilationstropen besonders stark ein: 1. als Kraft des Abschlusses, der Zusammenfassung für eine längere, besonders für eine, aus vielen einzelnen Gliedern bestehende Darstellung. Z. B. Freytag, Soll und Haben (III, 1):

> Ein böses Jahr kam über das Land, ein plötzlicher Kriegslärm alarmirte die deutschen Grenzländer im Osten, darunter auch unsere Provinz. Die furchtbaren Folgen eines heftigen Landschreckens wurden schnell fühlbar. Der Verkehr stockte, die Werthe der Güter und Waaren fielen, Jeder suchte das Seine zu retten und an sich zu ziehen, viele Kapitalien wurden gekündigt, große Summen, welche in kaufmännischen Unternehmungen angelegt waren, kamen in Gefahr. Niemand hatte Lust zu neuer Thätigkeit, hunderte von Bändern wurden zerschnitten, welche die Menschen zu gegenseitigem Nutzen durch lange Zeit verbunden hatten. Jede einzelne Existenz wurde unsicherer, isolirter, ärmer. Ueberall sah man ernste Gesichter, gefurchte Stirnen. Das Land war wie ein gelähmter Körper, langsam rollte das Geld, dies Blut des Geschäftslebens, von einem Theil des großen Leibes zu dem anderen.

2. Als Kraft der Verallgemeinerung, der Begründung eines Gedankens durch etwas Allgemeingiltiges. Z. B. Goethe, Egmont (III):

> Egmont: Die Regentin sucht hinter meinem Betragen immer Geheimnisse, und ich habe keine. Klärchen: So gar keine? Egmont: Eh nun! einen kleinen Hinterhalt. Jeder Wein setzt Weinstein in den Fässern an mit der Zeit. —

Um dieses lehrhaften Charakters der Assimilationstropen willen ist es erklärlich, daß auch in wissenschaftlichen Werken, besonders solcher Schriftsteller, die nach Klarheit und Unzweideutigkeit streben, der Gebrauch derselben nicht selten ist, ja, an besonders bedeutungsvollen Stellen stattfindet. Z. B. Winckelmann, Von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst:

> So wie die Tiefe des Meeres allzeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag auch noch so wüthen, ebenso zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine große und gesetzte Seele.

— Lessing, Laokoon (spricht in der Einleitung von dem verschiedenen Werth der Gedanken, je nachdem sie unter dem Eindruck einer einzelnen Wahrnehmung oder im Zusammenhang einer das Ganze im Auge haltenden Auffassung ausgesprochen werden. Er sagt dabei):

> Es ist das Vorrecht der Alten, keiner Sache weder zu viel, noch zu wenig zu thun. Aber wir Neueren haben in mehreren Stücken geglaubt; uns weit über sie hinwegzusetzen, wenn wir ihre kleinen Lustwege in Landstraßen verwandelten; sollten auch die kürzeren und sichereren Landstraßen darüber zu Pfaden eingehen, wie sie durch Wildnisse führen.

Als einen der „kleinen Lustwege", auf denen die Alten sich ergingen, giebt Lessing den geistreichen Einfall des Lyrikers Simonides aus: „Die Malerei ist eine stumme Poesie; die Poesie eine redende Malerei" (einen Gedanken, „dessen wahrer Theil so einleuchtend ist, daß man das Unbestimmte und Falsche, das er mit sich

führt, übersehen zu müssen glaubt"). Die Beurtheilung dieses Gedankens nun ist die Aufgabe, die Lessing sich im „Laokoon" stellt. Das Problem seiner wissenschaftlichen Ausführungen also leitet er mittels einer Assimilationstrope ein. Der weite Abstand, der, dem Sinne Lessing's zufolge, zwischen jenem Gedanken des Griechen Simonides und dem wahren Wesen der Poesie liegt, konnte ohne Trope so stark nicht angedeutet werden. — Ranke, die römischen Päpste (stellt im zweiten Buch die Anfänge des Jesuitismus dar und zeigt die manigfachen Berührungen, die zwischen ihm und dem Protestantismus lange Zeit stattgefunden haben, namentlich, daß beide aus dem Bedürfniß, der Verweltlichung der Kirche entgegenzuarbeiten, hervorgegangen seien; daß aber die Verschiedenheit der Mittel bald beide unwiderruflich getrennt habe. „Unwiderruflich?" wer weiß das? wer kennt die Wege des Geistes voraus? Ranke aber fährt fort):

> So entspringen ein paar Quellen in vertraulicher Nachbarschaft auf der Höhe des Gebirges. So wie sie sich nach verschiedenen Senkungen desselben ergossen haben, gehen sie in entgegengesetzten Strömungen auf ewig auseinander.

Der in der Darstellung begriffene Gedanke ist hierdurch auf ein allgemeines Gesetz zurückgeführt und jeder Fraglichkeit überhoben. — J. Grimm, Geschichte der deutschen Sprache (S. VII):

> Nachdem das Christenthum die noch aus heidnischer Wurzel entsprossene Dichtung des 8. und 9. Jahrhunderts verabsäumt oder ausgerottet hatte, mußte die deutsche Poesie eine Zeit lang still stehen, einer Pflanze nicht ungleich, der das Herz ausgebrochen ist.

§. 79. Eintheilung der Assimilationstropen.

Die Tropen der Assimilation zerfallen in vier Klassen:

1. die Metapher, welche die ähnlichen Vorstellungen zu einem Begriff,
2. die Vergleichung, welche sie zu Einem Gedanken verbindet,
3. das Gleichniß, welches die beiden ähnlichen Vorstellungen in zwei Sätzen gegenüberstellt,
4. die Allegorie, welche von beiden ähnlichen Vorstellungen nur die tropisch herbeigezogene sprachlich ausführt, die andere, als im Zusammenhange selbstverständlich, unausgesprochen läßt.

Die Eintheilung in Metapher, Vergleichung, Gleichniß und Allegorie ist eine Eintheilung der Form nach. Dem Sinne nach sind sie dasselbe, so sehr dasselbe, daß man aus jeder Trope Einer Klasse durch satzliche Aenderungen, allerdings mit mehr oder weniger Leichtigkeit und Geschick, eine Trope der anderen Klasse bilden kann. Z. B. der Satz „dauerhaft sei das Gewebe der Gedanken" enthält in der Art, wie die beiden Wörter „Gewebe" und „Gedanke" verbunden sind, eine Metapher. Aus zweien ist Ein Begriff geworden („Gedankengewebe"). Sage ich: „Gedanken sind ein Gewebe, das der Geist vollbringt": so ist aus den Bestandtheilen der Metapher eine Vergleichung geworden. Ein ganzer Satz, eine Aussage, einen Gedanken enthaltend, ist gebildet. Sage ich ferner: „Wie der Weber die Fäden prüfen soll, die er in den Rahmen befestigen will, so soll der Denker die Vorstellungen und Begriffe wohl abgrenzen, die er zu Gedanken und Gedankenfolgen verbindet": so haben sich die Bestandtheile jener Metapher zur Form eines Gleichnisses erweitert. Die beiden ähnlichen Vorstellungen sind, jede für sich, in einem besonderen Satze ausgeführt worden. Aus denselben Bestandtheilen wird endlich eine Allegorie gebildet, wenn man in

Bezug auf ein Gedankenwerk, von dem die Rede ist, ohne es im Satze noch einmal zu nennen, z. B. sagt: „Ein Gewebe, dem die Festigkeit der Fäden fehlt, kann nicht halten. Es reißt bei der geringsten Berührung."

1. Metapher (μεταφορά, Uebertragung).

Die Metaphern zerfallen, dem Grade ihrer Ausbildung nach, in einfache und ausgebreitete.

a. Die einfache Metapher wird mittels Eines Wortes oder mittels weniger zusammengehörigen Wörter gegeben, die innerhalb eines Satzes mit einem anderen Worte zu einer begrifflichen Einheit verschmelzen. Z. B. Hölderlin, An den Aether („keimend" mit „Busen"):

Der Aether goß mir den heiligen Odem zuerst in den keimenden Busen.

Uhland, Sängers Fluch („steinern" mit „Herz"):

Es gilt uns heut' zu rühren des Königs steinern Herz.

Hamerling, Vaterlandslied („umströmen" mit „Glück" und „Heil"):

Vaterland, umströme dich Glück und Heil!

Kleist, Penthesilea („umfließen" mit „Mähne"):

Der Mähn-umflossne Hals des Schecken.

b. Die ausgebreitete Metapher. Die durch Assimilation hinzugefügte Vorstellung wird in mehreren Gliedern fortgesetzt und zu einem gedanklichen Ganzen abgeschlossen. Für Vorstellungsbilder dieser Art gilt die Regel: in der Metapher bleiben d. h. sämmtliche Glieder des Satzes derjenigen Vorstellung entsprechend bilden, in der die Metapher besteht. — Die einfachste Art der Ausbreitung besteht darin, daß das metaphorisch herbeigezogene Wort als Subjekt eintritt, nach dem sich dann das Prädikat richtet. Z. B. Schiller, die Ideale:

Erloschen sind die heitern Sonnen, die meiner Jugend Pfad erhellt.

Rückert, Abendlied:

Des Abends Goldnetz hing über'm Walde.

Heyse, Braut von Cypern:

Der Ort war Cypern, jenes Sonnen-Eiland,
Um das ein Sagenmeer melodisch brandet.

Wilbrandt, das Märchen vom ersten Menschen:

Wir gelangten an ein Haus, auf das die Magnetnadel in meinem Herzen wies. —

Auch in abhängigen Satzgliedern findet sich die metaphorische Begriffsverbindung, nach der die Ausdrucksart des ganzen Satzes sich richtet z. B. im Objekt. Goethe, Dichtung und Wahrheit („das' verschüttete deutsche Reich"):

Solche symbolische Ceremonien (die Besuche und Aufzüge der kurfürstlichen Gesandten in Frankfurt) stellen das durch so viele Pergamente, Papiere und Bücher verschüttete deutsche Reich wieder für einen Augenblick lebendig dar.

Die Ausbreitung der Metapher setzt sich häufig über zwei und mehrere Sätze fort. Z. B. Budberg, das verlorene Gebet:

Er reißt an seiner Sünde Ketten; zu fest geniethet war ihr Schloß.

Schiller, Kabale und Liebe (Luise zu Ferdinand I, 4):

Du hast den Feuerbrand in mein junges, friedsames Herz geworfen; und er wird nimmer, nimmer gelöscht werden.

Jean Paul, das Kampaner Thal:

Ich will dich in diese Bilderbibel der Natur stückweise schauen lassen, so wie der Zufall ein Blatt nach dem andern umschlägt.

Kleist, Penthesilea:

Sie schlug mit Donnerkrachen ein, als wollte sie
Den Griechenstamm bis auf den Grund zerspalten.
Der Krone ganze Blüthe liegt, Ariston,
Astyanax, vom Sturm herabgerüttelt,
Menandros, auf dem Schlachtfeld da, den Lorbeer
Mit ihren jungen schönen Leibern groß
Für diese kühne Tochter Ares' düngend.

Von besonderer Schönheit sind ausgebreitete Metaphern, wenn deren mehrere in aufeinander bezüglichen Sätzen zur Herstellung eines Gedankens so benutzt werden, daß das Bleiben im Bilde eine zweite Metapher hervorruft. Hölderlin, Hyperion:

Des Herzens Woge schäumte nicht so schön empor und würde Geist, wenn nicht der alte stumme Fels, das Schicksal, ihr entgegenstände.

(Der Metapher „des Herzens Woge" entspricht die zweite Metapher „der Fels des Schicksals").

„Elliptische Metaphern" kann man metaphorische Wendungen nennen, in denen nur ein Theil derjenigen Vorstellung, die metaphorisch eintritt, zum Ausdruck kommt. Die Vorstellung muß nach einer Seite hin ergänzt werden. Z. B. Schiller, Wilhelm Tell (der Fischer spricht auf die Nachricht vom Tode des Freiherrn von Attinghausen IV, 1):

So bricht der letzte Anker unsrer Hoffnung.

Das Wort „Anker" gehört in die metaphorische Gleichstellung der Hoffnung mit einem Schiffe. Die Vorstellung vom Anker muß zu der eines Schiffes (Hoffnungsschiff) erweitert werden.

2. Die Vergleichung (lat. comparatio).

In der Vergleichung besteht die tropische Wendung darin, daß der zur Assimilation herbeigezogene Begriff zur Herstellung eines ganzen Satzes, zur Bildung eines gedanklichen Ganzen benutzt wird. Dem Grade der Ausbildung nach kann man eingeschaltete und selbständige Vergleichungen unterscheiden.

a. Die eingeschaltete Vergleichung besteht in einem Satztheil, der als zusammengezogener Satz aufgefaßt und leicht zu einem vollständigen Satz ergänzt werden kann. Am häufigsten tritt sie in der Form der Apposition auf; aber auch vielfach in allerlei Prädikatsbestimmungen. Z. B. Goethe, Götz (Adelheid zu Weislingen):

Der Ruf hat euch zahnarztmäßig herausgestrichen —

(„Zahnarztmäßig" oder: wie ein Zahnarzt sich herauszustreichen pflegt.) Kleist, Hermannschlacht (Chor der Barden):

Sei schrecklich heut', ein Schlossenwetter!

(oder: wie ein Schlossenwetter schrecklich ist.) Freiligrath, Im Herbst:

Dem dürren Laube gleich, verwehen meine Träume.

Geibel, König Roderich:

Und durch das Land erhebe seinen Ruf
Der Hahn des Kriegs, die schmetternde Trompete.

b. Die selbständige Vergleichung bildet den Inhalt Eines selbständigen oder mehrerer zusammengehöriger selbständigen Sätze. Z. B. Luther, Kirchenlied:

Ein' feste Burg ist unser Gott, ein' gute Wehr und Waffe.

Goethe, das Alter:

Das Alter ist ein höflich Mann:
Einmal über's andre klopft er an.
Aber nun sagt Niemand: herein!
Und vor der Thüre will er nicht sein.
Da klinkt er auf, tritt ein so schnell;
Und nun heißt's, er sei ein grober Gesell.

Schiller, Erwartung und Erfüllung:

In den Ocean schifft mit tausend Masten der Jüngling,
Still auf gerettetem Boot kehrt in den Hafen der Greis.

Börne, Denkrede auf Jean Paul:

Die Liebe war ihm eine heilige Flamme, und das Recht der Altar, auf dem sie brannte, und nur reine Opfer brachte er ihr.

Dahn, Ein Kampf um Rom (IV, 70):

Der Longobarde ist wie der Wolf im Vergleich mit dem Schäferhund, dem Gothen, gegen das goldvließige Schaf Italien.

Freytag, Soll und Haben (II, 8):

Er (ein ausgepfändeter Rittergutsbesitzer) empfand das Behagen des Elends, seine Gläubiger nicht mehr zu fürchten. Dies verzweifelte Glück war für ihn nach trüben Jahren eine Art grönländischer Sonnenschein.

In beiden Arten der Vergleichungen ist es für die Fassung des Gedankens gleichgiltig, ob der zur Assimilation herbeigezogene Begriff unmittelbar oder mittels einer Vergleichungspartikel (wie, gleich ꝛc.) gegeben wird. Wird eine Vergleichungspartikel gesetzt, so nähern sich Ausdruck und Denkthätigkeit der Art des Gleichnisses; im entgegengesetzten Falle der einer Metapher.

3. Das Gleichniß (lat. simile).

Im Gleichniß ist die Tropenart der Assimilation zu ihrer vollsten und klarsten Form entwickelt. Phantasie und Verstand kommen zu gleichem Recht und Genuß: die Phantasie durch die aus einem fremden Gebiet zur Assimilation herbeigezogene Vorstellung; der Verstand durch die Gegenüberstellung beider Vorstellungen in getrennten Sätzen. — Dem Grade der Ausbildung nach kann man einfache und gegliederte Gleichnisse unterscheiden: einfache, in denen Ein Vergleichungspunkt möglichst ohne Umschweif bezeichnet wird; gegliederte, in denen deren mehrere vorgeführt werden. — Die Ausführung beider Seiten des Gleichnisses wird zuweilen gleichmäßig berechnet und symmetrisch so geordnet, daß hier und dort je Ein Glied der Darstellung einander entsprechen. Wenn Eine der beiden Seiten ausführlicher gegeben wird, so ist es meistens die zur Assimilation aus der Phantasie herbeigezogene.

In der Literatur der alten Völker hat Homer die Gleichnisse mit besonderer Vorliebe benutzt. Die reine, schöne Art seiner Darstellung hat ihm den Ruhm eines Vorbildes für alle späteren Dichter erworben. Man kann hiernach die Gleichnisse in Gleichnisse homerischer Art und in freier gebildete eintheilen.

a. Homerische Gleichnisse. Z. B. Voß, Iliasübersetzung IV, 127 (Pallas Athene wehrt das troische Geschoß dem Menelaos von der tödtlichen Stelle ab):

Gleich so wehrte sie's vom Leibe dir, wie wenn die Mutter
Wehrt vom Sohne die Flieg', indem süßschlummernd er daliegt.

Voß, Odysseeübersetzung XXI, 404 ꝛc. (von dem Bogen ist die Rede, den die Freier nicht zu spannen vermögen):

Der kluge Odysseus,
Als er den mächtigen Bogen gehandhabt, rings ihn betrachtend:
So wie ein Mann, wohlkundig des Lautenspiels und Gesanges,
Sonder Müh' anspannt am neuen Wirbel die Saite,
Fügend an jeglichem Ende den schön gesponnenen Schafdarm:
So nachlässig nun spannte den mächtigen Bogen Odysseus.
Dann mit der rechten Hand versucht er fassend die Senne,
Lieblich erklang ihm die Senne und hell wie die Stimme der Schwalbe.

Ew. v. Kleist, Cissides und Paches:

Wie ein Strom, im frühen Lenz
Von Regengüssen und geschmolznem Schnee
Geschwollen, rauscht und aus den Ufern dringt,
Die Flur zum Meere macht, die Wohnungen
Des Landmanns, Bäum' und Steine mit sich rollt,
Daß Feld und Wald vom Aufruhr wiedertönt:
So rauscht die wilde Schaar Athens daher,
Verheert und überschwemmt Thessalien.

H. v. Kleist, Penthesilea:

Schafft den Peliden weg von diesem Platze!
Denn wie die Dogg', entkoppelt, mit Geheul
In das Geweih des Hirsches fällt: der Jäger,
Erfüllt von Sorge, lockt und ruft sie ab;
Jedoch verbissen in des Prachtthiers Nacken,
Tanzt sie durch Berge neben ihm und Ströme
Fern in des Waldes Nacht hinein: so er,
Der Rasende, seit in der Forst des Krieges
Dies Wild sich von so seltner Art ihm zeigte.

b. Freier gebildete Gleichnisse. Die Art der Freiheit, welche die Darsteller sich geben, ist manigfach. Entweder werden die Gleichnißsätze dadurch, daß ihnen ein übereinstimmendes Prädikat gegeben wird, zusammengezogen. Schiller, Maria Stuart (Maria zu Elisabeth III, 4):

O Gott im Himmel!
Steht nicht da, schroff und unzugänglich, wie
Die Felsenklippe, die der Strandende
Vergeblich ringend zu erfassen strebt.

Oder die Gleichnißsätze werden nicht innerhalb einer Periode, sondern vollkommen selbständig gegenübergestellt. Goethe, Hermann und Dorothea (Dorothea spricht in Erinnerung an den Verlust ihres ersten Verlobten zu Hermann):

O verzeih', mein trefflicher Freund, daß ich, selbst an dem Arm dich
Haltend, bebe! So scheint dem endlich gelandeten Schiffer
Auch der sicherste Grund des festesten Bodens zu wanken.

Oder die Symmetrie in der Darstellung beider Sätze wird verletzt, namentlich die zur Assimilation herbeigezogene Vorstellung kürzer behandelt. Scheffel, Trompeter von Säckingen:

Wie der alte Patriarch einst
In der Sündfluth Wassernöthen
Ausgesandt die weiße Taube:
So, von Winters Eis umlastet,
Schickt die Erde ungeduldig
Fragend aus die ersten Blumen,
Fragend, ob nicht der Bedränger
In den letzten Zügen liege.

Oder dem Gleichniß wird zum Zweck der Steigerung eine negative Form gegeben. Kleist, Penthesilea:

So folgt, so hungerheiß die Wölfin nicht
Durch Thäler, die der Schnee bedeckt, der Beute,
Die sich ihr Auge grimmig auserkor,
Wie sie durch unsre Schlachtreih'n dem Achill.

Oder zu demselben Zweck tritt die Vergleichung durch den Komparativ ein. Kleist, Penthesilea:

Staub ringsum
Vom Glanz der Rüstungen durchzuckt und Waffen;
Das Aug' erkennt nichts mehr, wie scharf es sieht.
Ein Knäuel, ein verworrener von Jungfrau'n,
Durchwebt von Rossen bunt: das Chaos war,
Das erst', aus dem die Welt sprang, deutlicher.

Oder die beiden zur Assimilation zusammengebrachten Vorstellungen werden nicht klar gegenübergestellt, sondern in einer gewissen unordentlichen Weise durcheinander gemischt. Lessing, Nathan (zum Tempelherrn II, 9):

Der große Baum braucht überall viel Boden;
Und mehrere, zu nah gepflanzt, zerschlagen
Sich nur die Aeste. Mittelgut, wie wir,
Findet sich hingegen überall in Menge.
Nur muß der Eine nicht den Andern mäkeln.
Nur muß der Knorr den Knubben hübsch vertragen.
Nur muß ein Gipfelchen sich nicht vermessen,
Daß es allein der Erde nicht entschossen.

Dahn, Ein Kampf um Rom:

Der ganze Wald war auf einmal lebendig von lauter Persern. Es war, als schüttelte der Wind sein dürres Laub von den Wipfeln. Aber alle Blätter waren Pfeile und Speere.

In den Gleichnissen liegt zuweilen ein Gepräge von außerordentlich sprechender Art für die Kultur des Zeitalters und Volkes, dem sie entsprossen sind. Z. B. ein Zeugniß der griechischen Heroensitte, wie der Fürst, im Zusammenhang mit dem den Göttern gebrachten Opfer, sich selbst das Mahl bereitet, Odyssee XX, 24 ꝛc. (von Odysseus ist die Rede, wie er in der Nacht seine Gedanken in Betreff der Freier sammelt):

Doch er selbst noch wälzte sich hierhin und dorthin.
Wie wenn den Magen ein Mann, an gewaltiger Flamme des Feuers,
Welcher mit Fett und Blute gefüllt ward, hierhin und dorthin
Stets umdreht, und in Eile verlangt, ihn gebraten zu sehen:
Also hierhin und dorthin bewegt er sich, tief nachdenkend,
Wie er die Händ' an die Freier, die Trotzenden, legte.

Ferner ein Zeugniß des Götterglaubens und Naturgefühls der alten Germanen, Edda, Helgi und Sigrun (Sigrun findet ihren Gemahl nach dessen Tode wieder):

Nun bin ich glücklich! wir beide zusammen!
So froh ist Sigrun, wie Odin's Falke,
Der Hungergequälte, wenn er Speise erhascht,
Der Nachtverscheuchte, wenn er Dämmrung erschaut.

Ferner ein Zeugniß über die Malerei des 12. Jahrhunderts, Nibelungenlied, 285 (von Siegfried ist die Rede, wie er überrascht von Kriemhild's Schönheit regungslos dasteht):

Da stand so minniglich das Sigemundes-Kind,
Als wäre er entworfen auf einem Pergament.

Ferner ein Zeugniß aus dem 19. Jahrhundert über die Beschäftigung mit der Märchenpoesie, H. Grimm, Unüberwindliche Mächte:

Sie fand in einem kleinen Taschenbuche Arthur's Portrait, noch in Stücken, aber sorgfältig zusammengelegt, wie die Knöchelchen im Märchen, die das Schwesterchen in ein seidenes Tuch sammelt. —

4. Die Allegorie (ἀλληγορία von ἄλλος und ἀγορεύω: Anderes sagen, als verstanden werden soll).

Die Allegorie ist diejenige Art der Assimilationstropen, in welcher von den beiden Vorstellungen, die sich im Denken mischen sollen, nur die tropisch herbeigezogene ausgesprochen wird; die aus dem Zusammenhang der Rede Selbstverständliche wird nicht ausgeführt. — Dem Grade der Ausbildung nach giebt es zwei Klassen: die gebundene und die freie.

a. Die gebundene Allegorie ist diejenige, in der durch ein Wort der Zurückbeziehung die Deutung geleitet und beschränkt wird. Lessing, Nathan (I, 3: der Derwisch Al-Hafi zu Nathan. Er erzählt, daß er sich durch Schmeicheleien Saladin's habe bewegen lassen, seine Freiheit aufzugeben):

„Ein Bettler wisse nur, wie Bettlern
Zu Muthe sei; ein Bettler habe nur
Gelernt, mit guter Weise Bettlern geben —
Al-Hafi denkt, Al-Hafi fühlt wie ich!"
So lieblich klang des Voglers Pfeife, bis
Der Gimpel in dem Netze war.

(Die Zurückbeziehung liegt in den Worten „so lieblich".) Goethe, Egmont, IV. (Vansen spricht zu den Bürgern Brüssel's, die vor dem Herzog von Alba in Furcht sind:)

Laßt ihn nur erst! er muß auch essen, trinken, schlafen wie andre Menschen. Es ist mir nicht bange, wenn wir unsere Zeit recht nehmen. Im Anfang geht's rasch. Nachher wird er auch finden, daß in der Speisekammer unter den Speckseiten besser leben ist und des Nachts zu ruhen, als auf dem Fruchtboden einzelne Mäuschen zu erlisten. Gehe nur, ich kenne die Statthalter.

(Die Beziehung auf Alba liegt in dem Worte „er" des Hauptsatzes „nachher wird er auch finden".) Schiller, die Piccolomini I, 2 (Buttler zu Questenberg):

Der Kaiser wäre nicht arm, wenn nicht soviel
Blutigel saugten an dem Mark des Landes.

(Die Beziehung auf das Subjekt des Hauptsatzes liegt unmittelbar im Ausdruck.) Freytag, Marcus König (der Hochmeister Albrecht spricht, indem er einen Beutel mit Goldmünzen freudig wägt):

Dies sind die Rößlein, die mich eine Strecke Weges vorwärts bringen sollen.

(Die Beziehung liegt in dem Worte „mich".) An diesem Beispiel läßt sich der

Unterschied zwischen Allegorie und Metapher besonders klar machen. Der Ausdruck würde eine Metapher sein, wenn der Hochmeister die Worte „eine Strecke Weges vorwärts bringen" bloß in Bezug auf's Reisen meinte: die Kosten des Weges bestreiten. Da er aber darunter versteht, dem Ziele seiner politischen Bestrebungen näher kommen, Parteien kaufen, Söldner werben ꝛc., so ist's eine Allegorie. Alle Theile der Aussage sind auf etwas Aehnliches zu beziehen. — Freytag, Marcus König (von der Verweltlichung, die den deutschen Orden ergriffen hat, ist die Rede):

Meint ihr, daß der junge Albrecht ein Schwarzkünstler ist, welcher die abgestandenen Fische seines Sumpfes wieder lebendig machen wird?

(Die Zurückbeziehung liegt in dem Worte „seines".)

b. Die freie Allegorie besteht in einem Satze nach der Weise einer Sentenz d. h. eines Gedankens, der, aus seinem Zusammenhange getrennt, dennoch vollkommen ist: dadurch nämlich, daß er als Allgemeinheit verständlich ist. Die Beziehung der Allegorie tritt dem jedesmaligen Zusammenhange gemäß ein: eine unendliche Vielheit besonderen Inhalts, die ihr gegeben werden kann. Unter den Sprichwörtern finden sich vielfach Allegorien dieser Art z. B.

Es ist dafür gesorgt, daß die Bäume nicht in den Himmel wachsen. Viele Wege führen nach Rom. Eine Hand wäscht die andere.

Beispiele aus Dichtern. Lessing, Nathan I, 2 (Nathan auf Daja's Aeußerung, man fühle sich Gott näher, wenn man sich von einem Engel, als wenn man sich von einem Menschen gerettet denke):

Stolz! und nichts als Stolz! Der Topf
Von Eisen will mit einer silbern Zange
Gern aus der Gluth gehoben sein, um selbst
Ein Topf von Silber sich zu dünken.

Goethe, Tasso V, 2 (Tasso spricht zu Alphons von der Unmöglichkeit, den Drang des Sinnens und Dichtens in ihm aufzuhalten):

Verbiete du dem Seidenwurm zu spinnen,
Wenn er sich schon dem Tode näher spinnt!
Das köstliche Geweb' entwickelt er
Aus seinem Innersten und läßt nicht ab,
Bis er in seinen Sarg sich eingeschlossen.

Hölderlin, Hyperion:

Es ist das Schlimmste nicht, was die Jugend überlebt. Aus heißem Metalle wird das kalte Schwert geschmiedet. Auf verbrannten abgestorbenen Vulkanen gedeiht kein schlechter Most.

Chamisso, Salas y Gomez:

Doch fremd zu wallen in der Heimath — Nein!
Durch Wermuth wird das Bittre nicht versüßt.

Reuter, Ut de Franzosentied (der Amtshauptmann sagt zu Müller Voß, der sich von dem Juden Itzig Geld geliehen hat):

„Pfui! wo kümmt Hei tau denn Kierl?" — „Herr Amtshauptmann, wo kümmt de Esel tau de langen Uhren?"

Freytag, Ingo 2 (die Fürstin Gundrun warnt ihren Gast Ingo, seine Heldenkünste nicht zu frei vor den Augen des eifersüchtigen Theodulf zu entfalten):

Erwäge, Held, leicht trifft der Pfeil des Jägers den Auerhahn, wenn er die Flügel breitend seine Stimme erhebt.

c. Tropen der Konsequenz.

§. 80. Gesetz der Konsequenztropen.

Das Gesetz für die Bildung der Konsequenztropen liegt in Folgendem:

1. der Zusammenhang, der zwischen dem genannten und dem gemeinten Begriff stattfindet, muß ein unmittelbarer sein,

2. durch die tropische Wendung muß der Gedanke eine Stärkung, Erweiterung, Bereicherung empfangen.

1. „Der Zusammenhang zwischen dem Genannten und dem Gemeinten muß ein unmittelbarer sein." Die Trope würde sonst nicht verstanden werden. Der geistige Weg von der Vorstellung, die im Klange liegt, zu derjenigen, die der Gedanke fordert, muß kurz und unfehlbar sein. Z. B. Schiller, Don Carlos I, 2 (Carlos zum Marquis Posa):

Soweit die Schifffahrt unsre Flaggen sendet. —

(Die Flagge, als ein Theil des Schiffes, ist von diesem nicht zu trennen.) Goethe, das Göttliche:

Das Glück faßt des Knaben lockige Unschuld —

(Lockenhaar und Unschuld sind gleichzeitig Merkmale des Knaben.) Schiller, Resignation:

Auch ich war in Arkadien geboren —

(Arkadien ist durch die Dichter allgemein als Land unbescholtenen und unbeschränkten Glückes bekannt.) Klopstock, dem Erlöser:

Zeig' mir die Laufbahn, wo am fernen Ziel die Palme weht. —

(Die Palme gilt allgemein als Sinnbild des Ruhmes für erkämpfte Siege.)

2. „Durch die tropische Wendung soll der Gedanke eine Stärkung, Erweiterung, Bereicherung empfangen." In diesem Gesetze liegt eine Gegenwirkung gegen jenes erste. Der Zusammenhang zwischen den tropisch eingetauschten Begriffen muß unmittelbar sein; aber nicht so nahe, daß nicht doch eine erhebliche Wirkung auf Gefühl und Vorstellung davon ausginge, eine Wirkung, durch welche die Vertauschung gerechtfertigt wird: gesteigerte Denkthätigkeit; Erweiterung und Bereicherung dessen, was man denkt und dabei empfindet; gleichzeitiger Blick auf Eines und auf etwas daneben. So in den obigen Beispielen.

Soweit die Schifffahrt unsre Flaggen sendet. —

Man empfängt vor dem inneren Auge zu dem allgemeinen, viel umfassenden Bilde der Schiffe noch besonders das der Flaggen: dieses hohen, munteren, beweglichen, leuchtenden Schmuckes der Schiffe; ferner der Verkündigerinnen der Nation, von der die Schiffe ausgehen. Vorstellung und Gedanke dieser Art fügen sich zur Charakterisirung des Redenden zusammen. Man hört Don Carlos, den im Gefühl der Schönheit begeisterten Jüngling, ferner den Erben des spanischen Thrones.

Des Knaben lockige Unschuld. —

Doppelt hin geht, wie ein zweifaches inneres Aufleuchten, der Gedanke des Hörers: 1. zu trennen, was der Dichter verbindet (Lockenhaar und Unschuld sind: jenes körperlich, diese seelisch); 2. zu verbinden, was als Getrenntes gewußt wird (körperliche Schönheit und seelische Reinheit gehören dem Geiste nach zusammen, sind verschiedene Ausstrahlungen Eines Wesens).

Auch ich war in Arkadien geboren. —

Alles, was wir von Arkadien wissen, von der schönen Natur, dem sorglosen, un-

schuldvollen Leben der Hirten, der Gemeinschaft der Menschen mit gütigen Göttern: ein ganzes Füllhorn lieblicher Phantasie schüttet sich mit dem Worte „Arkadien" vor unserem inneren Blicke aus. Aber dies nicht allein. Der Gedanke (auch ich war in Arkadien geboren), von Schiller in Bezug auf ihn gesprochen, muß ja gedeutet werden. Wir deuten: auch ich war als Kind glücklich und hoffte auf bleibendes Glück. So haben wir zweierlei zugleich gewonnen: die Erinnerung an eine reiche schöne Vorstellung aus dem Zusammenhang der griechischen Poesie, und einen Gedanken aus der Seele Schiller's.

Die Laufbahn, wo am fernen Ziel die Palme weht.

Die Laufbahn, von der Klopstock in jener Ode redet, ist die Dichterarbeit am „Messias": eine Arbeit, die im Geiste vollbracht wird. Hören wir hier von der „wehenden Palme am Ziele", so verbindet sich mit dem Geistigen ein lieblicher Eindruck aus dem Reiche der Natur, auch aus den Vorgängen bei körperlichen Wettspielen der Jugend.

§. 81. Eintheilung.

Die Tropen der Konsequenz zerfallen in zwei Klassen:

1. objektive Konsequenztropen, welche einen Gegenstand nach einem Zusammenhang bezeichnen, der thatsächlich für ihn stattfindet;

2. subjektive, welche einen Gegenstand nach einem Zusammenhang bezeichnen, der ihm durch die Auffassung des Redenden zu Theil wird.

Objektive Konsequenztropen sind unter den Beispielen des vorigen Paragraphen die ersten zwei. Die Flagge ist thatsächlich ein Bestandtheil der Schiffe. Lockenhaar und Unschuld sind thatsächlich zusammenwahrnehmbare Merkmale des Knaben. Subjektive die zwei letzteren. Arkadien ist durch die griechischen Dichter zu einem Sinnbild glücklichen Daseins, die Palme durch eine allgemein menschliche Gewöhnung zum Sinnbild des Ruhmes und der Ehre geworden.

§. 82. Die objektiven Konsequenztropen.

Die objektiven Konsequenztropen sind dreierlei Art:

1. die Synekdoche, die einen Gegenstand durch eine Vorstellung aus dem Zusammenhang seiner äußeren Erscheinung bezeichnet;

2. die Metonymie, welche einen Gegenstand durch eine Vorstellung aus dem Zusammenhang seines inneren Seins und Werdens bezeichnet;

3. die Hypallage, welche einen Gegenstand durch ein Merkmal eines anderen Gegenstandes bezeichnet, mit dem er in Zusammenhang befindlich ist.

1. Synekdoche (*συνεκδοχή*, das Mitauffassen, Mitverstehen).

Die Arten der Synekdoche sind sehr manigfach. Hauptsächlich folgende. Waffen, Gewandung, Geräthe werden statt dessen genannt, der sie trägt und mit ihnen umgeht. Klopstock, Mein Vaterland:

Unter den Lanzen und Harnischen erkor ich Hermann, deinen Befreier, zu singen.

Schiller, Kampf mit dem Drachen:

Ist nur der Sarazen' es werth, daß ihn des Christen Schwert bekämpft?

Kleist, Kriegslied der Deutschen:

Zottelbär und Panterthier hat der Pfeil bezwungen.

Goethe, Götz II (der Brautvater spricht von den Richtern):

Das ist ein Gezerre, bis man den Perrücken ein Urtheil vom Herzen reißt.

Schiller, Wallensteins Lager (von Questenberg ist die Rede):

Und von Wien die alte Perrücke, die man seit gestern herumgehn sieht.

Uhland, der Waller:

Bunte Kreuzesfahnen ziehen durch die Felder ihre Bahn.

Oder ein Bestandtheil, ein Glied, wird statt des Ganzen genannt, dem es angehört. Schiller, Spaziergang:

Seine Felder umruhn friedlich sein ländliches Dach.

Uhland, Fortunat:

Das Schiff, woselbst der Jüngling angeschwommen,
Es war ein guter Venetianer Mast.

Freytag, die Fabier (I, 1):

Ihr weingetränkten Kehlen, bleibt mir hold!

Budberg, die drei Palmen:

Traf mit scharfer Axt der Gast Ihrer zarten Wurzeln Bast.

Freiligrath, Am Baum der Menschheit:

Wir, die wir wandeln noch auf jungen Sohlen.

(Die Synekdoche dieses Beispiels kann eine mittelbare genannt werden. Sie wird durch das Beiwort „jung" bewirkt und liegt darin, daß einem Körpertheil, den Sohlen, die Eigenschaft zugeschrieben wird, die dem ganzen Menschen gebührt.)

Oder der Stoff, das Material, wird statt dessen genannt, was daraus gefertigt ist. Voß, Luise:

Die Jungfrau reichte Tabak in der fleckigen Hülle des Seehunds.

Goethe, Hermann und Dorothea (Hermann erzählt):

Fiel mir ein Wagen in's Auge, von tüchtigen Bäumen gefüget.

Schiller, Jungfrau von Orleans (Monolog, Vorspiel):

In rauhes Erz sollst du die Glieder schnüren,
Mit Stahl bedecken deine zarte Brust.

A. W. Schlegel, Arion:

Der Jüngling hüllt die schönen Glieder in Gold und Purpur wunderbar.

Oder etwas Erscheinendes wird statt des Wirklichen genannt. Platen, Grab im Busento:

Und den Fluß hinauf hinunter ziehn die Schatten tapfrer Gothen.

Kinkel, Otto der Schütz:

Da kam durch thaugenäßten Hag ein kräftig Mannsbild hergegangen.

Freiligrath, der Blumen Rache:

Purpur auf den heißen Wangen.

2. Metonymie (μετωνυμία, Namensvertauschung).

Hauptsächliche Arten derselben. Der abstrakte Begriff wird statt des konkreten genannt. Schiller, Maria Stuart V, 6 (Melvil zu Maria spricht vom Kämmerer Didier):

Er lebt, um deine Jugend zu begraben.

Goethe, Zueignung:

Der Ton der Lieb und Treue.

Platen, Grab im Busento:

Keines Römers schnöde Habsucht soll dir je dein Grab verstehren.

Scheffel, Gaudeamus:

Hoch ob der Brücke schlanken Pfeilerbogen
Hebt sich des Schlosses giebelstolze Kraft.

Oder der konkrete Begriff wird statt des abstrakten genannt. Schiller, Deutsche Treue:

Den Jüngling führt das Kriegsglück in die Fesseln des Feindes.

(„Fesseln" statt: dahin, daß er gefesselt wird.) Freytag, Soll und Haben:

Man lernt die Menschen am besten kennen, wenn man sie in ihren Pfählen sieht.

Oder ein Einzelnes seiner Art, ein Beispiel, wird statt des Gattungsbegriffes genannt. Klopstock, an Gleim:

Daß der Liebling der Freude nur mit Sokrates' Freunden lacht.

Goethe, Iphigenie II, 1 (Orest zu Pylades):

Ich höre Ulyssen reden.

Schiller, Maria Stuart I, 1 (Paulet zu Kenedy):

O Fluch dem Tag, da dieses Landes Küste
Gastfreundlich diese Helena empfing.

Börne, Bemerkungen über Sprache und Stil:

Ich war ein kleiner Hutten.

Geibel, Sanssouci:

O Schmerz, August sein auf dem Thron, wenn kein Horaz ihm singt.

Oder Folge und Wirkung werden statt dessen genannt, woher sie rühren und wodurch sie bewirkt werden. Klopstock, Zürcher See:

Unsterblichkeit, ein großer Gedanke, des Schweißes der Edeln werth.

Schiller, Glocke:

Aus der Wolke quillt der Segen.

Uhland, Sängers Fluch:

Was er spricht, ist Geißel, und was er schreibt, ist Blut.

Oder Grund, Ursprung, Mittel werden statt dessen genannt, was daraus folgt oder dadurch bewirkt wird. Schiller, Jungfrau von Orleans:

Die Schnittrin schlägt die Saaten nieder.

Lessing, die Sinngedichte an den Leser:

Wer wird nicht einen Klopstock loben? Doch wird ihn jeder lesen?

Uhland, Sterbeklänge (von einem Orgelspieler wird gesprochen):

Es ist ein fremder, sel'ger Klang, der seiner Hand entbebt.

3. Hypallage (ὑπαλλαγή, Verwechselung).

Zwei Arten der Hypallage sind zu unterscheiden: die vollständige und die elliptische. Die vollständige ist diejenige, in der beide Gegenstände genannt werden: sowohl der sein Merkmal abgiebt, wie der das Merkmal des anderen empfängt. Goethe, der Sänger (die Eigenschaft des Weines auf den Becher übertragen):

Laß mir den besten Becher Weines reichen.

Goethe, Hermann und Dorothea:

Korn mit goldner Kraft bewegt sich im Felde.

Schiller, Kraniche des Ibykus:

Der Lieder süßen Mund.

Reuter, Olle Kamellen:

Un du, min Sähn, wardst woll en ungeheuren Puckel vull Släg kriegen.

Wilbrandt, Narciß:

Er sah Bajä auf den blauen Wellen schwimmen.

Die elliptische Hypallage ist diejenige, in der nur Ein Gegenstand genannt wird: der das Merkmal des andern empfängt; dieser letztere ergänzt sich für das Verständniß aus seinem Merkmal. Dahn, Kampf um Rom (silberne Töne statt: Töne eines silbernen Saitenspiels):

Leise silberne Töne klangen hinüber in das Gespräch der Männer.

§. 83. Die subjektiven Konsequenztropen.

Unter den subjektiven Konsequenztropen sind vier Arten zu unterscheiden:

1. das Symbol, welches einen Gegenstand durch eine Vorstellung bezeichnet, die von der allgemeinen Sitte und Bildung der Menschheit als Zeichen dafür angenommen ist;

2. der Mythus, welcher einen Gegenstand durch eine Vorstellung bezeichnet, die in den mythischen Volksdichtungen dafür gegolten hat;

3. die Hyperbel, welche einen Gegenstand durch eine Vorstellung bezeichnet, wie sie ihm, über seine Grenze hinaus, aus der schwungreichen Stimmung des Redenden zu Theil wird;

4. die Ironie, welche einen Gegenstand durch eine Vorstellung bezeichnet, wie sie ihm, als Kehrseite seiner selbst, aus der zersetzenden Kraft des Verstandes zu Theil wird.

Subjektive Konsequenztropen sind die hier zusammengestellten, weil der Grund der Vertauschungen, die eintreten, nicht von den Gegenständen der Rede entnommen, sondern von der Bildung und Stimmung des Redenden hergegeben wird. Grad und Maß der Subjektivität aber sind in den vier Klassen verschieden. Die Subjektivität der „Menschheit" (kann man sagen) hat die Symbole hervorgebracht; die Mythen verdanken ihren Ursprung der Subjektivität des schulmäßig gebildeten Volkstheiles; Hyperbel und Ironie aber entspringen aus der Subjektivität des einzelnen Redenden, und zwar: die Hyperbel aus einer Stimmung, die ihren Aufschwung und ihre Kraft dem Gegenstand der Rede, ihn erweiternd, vergrößernd und erhebend, mittheilt; die Ironie aus einer Stimmung, in der der Redende sich dem Gegenstand gegenüber, zum Nachtheil desselben, ihn verkleinernd und verkehrend, erhebt.

1. Symbol (*σύμβολον*, Zeichen, Kennzeichen).

Klopstock, an Fanny:

Sie kommt gewiß, die Stunde, die uns nach der Cypresse ruft.

Goethe, Tasso I, 1 (Prinzessin zu Leonore):

In diesem schönen Lande wächst vor andern Bäumen die Myrthe gern.

Schiller, die Piccolomini III, 4 (Max zur Gräfin Terzky):

Er wird den Oelzweig in den Lorbeer flechten.

Schiller, Maria Stuart III, 6 (Mortimer zu Maria):

Die Krone iſt von deinem Haupt gefallen.

Börne, Denkrede auf Jean Paul:

Nie deckte bei ihm die Flagge eines mächtigen Namens ſündlich heilloſes Gut.

Dahn, den Alamannen und Schwaben:

Von hier (Schwaben) ſtieg den Hohenſtaufenkaiſern ihr Stern bis nach Jeruſalem.

2. Mythus (μῦθος, Erzählung).

Vorzugsweiſe die Dichtungen der Griechen und Römer ſind von deutſchen Dichtern in Gebrauch genommen, weit weniger die der Germanen. Entweder göttliche Perſonen werden tropiſch benutzt. Klopſtock, Friedensburg:

Laß denn, Muſe, den Hain, wo du das Weltgericht
Und die Könige ſingſt, welche verworfen ſind.

Goethe, Römiſche Elegien:

Phöbus rufet, der Gott, Formen und Farben hervor.

Schiller, Gunſt des Augenblickes:

Denn was frommt es, daß mit Leben Ceres den Altar geſchmückt?
Daß den Purpurſaft der Reben Bacchus in die Schale drückt?

Schiller, Braut von Meſſina (Chor):

Stehn nicht Amor's Tempel offen?

Wilbrandt, Narciß:

Amor und Hymen blaſen nicht immer auf derſelben Flöte.

Oder göttliche Orte, Gegenſtände ꝛc. werden tropiſch verwandt. Klopſtock, Friedensburg (Fortſetzung des obigen Beiſpiels, Anrede an die Muſe):

Komm, hier winken dich Thäler in ihr Tempe zur Erde hinab.

Klopſtock, An Cidli:

Und um uns ward's Elyſium.

Goethe, Iphigenie III, 2 (Oreſt, Monolog):

Reiche mir aus Lethe's Fluthen den letzten kühlen Becher der Erquickung!

Bürger, An A. W. Schlegel (Sonett):

Schön und laut iſt deines Fittichs Tönen,
Wie das Erz, das zu Dodona klang.

Hölderlin, Emilie:

Walhalla blaut über uns.

3. Hyperbel (ὑπερβολή, Uebertreibung).

Die Hyperbel iſt eine ſehr allgemeine Trope der menſchlichen Rede („bis an die Decke ſpringen; ſei tauſendmal gegrüßt; die Haare ſtanden mir zu Berge; in Thränen zerfließen; bis an die Zähne gewappnet“ ꝛc.) Sie iſt in beſonders ſtarkem Sinne als ſubjektive Konſequenztrope zu bezeichnen. Nichts liegt unmittelbarer in der Seele des Menſchen, als Schwung und Kraft der Stimmung dem Gegenſtand mitzutheilen. Vom Gefühl geſchwungen, gelangt die Vorſtellung in's Bereich des Ungemeſſenen und Unermeßlichen d. i. in das des offenbar Unmöglichen. Ew. v. Kleiſt, Ciſſides und Paches:

Die Kriegerſchaar, die von der Mauer ſchon den fernen Feind mit Blicken tödtete.

Klopstock, Messias VI, 21 (von der Zeit, da Christus sich zum Tode bereitet, ist die Rede):

An jedem Augenblicke hangen Ewigkeiten.

Herder, Cid:

Für die Ehre stirbt aus echtem Stamme selbst das neugeborne Kind.

Schiller, Taucher:

Bis zum Himmel spritzet der dampfende Gischt.

Schiller, Bürgschaft:

Der wilde Strom wird zum Meere.

Hölderlin, Hyperion (Alabanda zu seinen Gefährten):

Ihr würdet mich finden, wenn ich in den Mittelpunkt der Erde mich verbärge.

Platen, Grab im Busento:

Busentowelle, wälze die Gesänge von Meer zu Meere.

Hamerling, Ahasver:

Mein Herz ist heiß, es könnte ein Dolch drin schmelzen, wenn ich ihn jetzt in's Herz mir stieße.

4. Ironie (εἰρωνία, Verstellung im Reden).

Ironie ist der gerade Gegensatz zur Hyperbel. Bei dieser letzteren eine schwungreiche Stimmung, die dem Gegenstande Uebermaß verleiht; bei der Ironie dagegen Vorwalten des Verstandes, der den Gegenstand zersetzt und bis in seine Kehrseite verwandelt. Der allgemeine Begriff der Konsequenztropen hat in der Ironie die weiteste Ausdehnung empfangen, ja, scheinbar sich über sein Gebiet hinaus erweitert. Die „Bezeichnung eines Gegenstandes nach seinem Zusammenhang" ist zur „Bezeichnung desselben mittels seines Gegensatzes" geworden. Der Widerspruch ist jedoch nur scheinbar. Denn der Gegensatz zu einem Begriff liegt nicht außerhalb des Zusammenhanges desselben (§. 15). Denken, Begriffauffassen ist Bilden im und zum Gegensatz. Der Begriff „Licht" z. B. stellt sich im Verstande nur dadurch ein, daß es auch den Begriff „Dunkel" giebt. Wie in Bezug auf die Raumgestalt eines Kreises die Peripherie diejenige Linie ist, in der das Außerhalb und Innerhalb derselben sich unmittelbar berühren und zusammenhängen: so hat auch jeder Begriff (lediglich in seiner Bestimmtheit) die Grenze, in der er mit seinem Gegensatz zusammenhängt. Der Volksverstand hat diese psychologische Wahrheit in dem Sprichwort „die Extreme berühren sich" populär gemacht. Sind die Begriffe im Geiste eines Redenden geläufig geworden, dann denkt man an ihre Begrenzung durch den Gegensatz nicht. In gewissen Stimmungen aber drängt sich die Erinnerung daran mit Macht auf, so eindringlich, daß sie nicht nur nicht zurückgewiesen, sondern gern und mit Eifer verfolgt wird. Es sind die Stimmungen des Mißfallens, der getäuschten Erwartung, des sittlichen Widerwillens ꝛc. Nach der Art derselben kann man die Ironie unterscheiden. Es giebt eine gutartige Ironie, in der sich persönliche Zuneigung und geistiges Darüberstehen verbinden. Goethe, Götz (I, Jarthausen Götz spricht im Erstaunen über Karl's, seines Söhnchens, gedankenloses Wortelernen):

Er kennt vor lauter Gelehrsamkeit seinen Vater nicht.

Ferner eine Ironie der sittlichen Abfertigung. Goethe, Götz (III, Herberge Selbitz, in Aufregung über die Dieberei des Gerichtsassessors Sapupi, zu Götz):

Götz! wir sind Räuber!

Freytag, Soll und Haben I, 8 (beschreibt Veitel Itzig und Hippus, jenen einen verschmitzten, gaunerischen Gesellen, diesen einen herabgekommenen, ge-

wissenlosen Rechtskonsulenten, und erzählt von den kleinen Reibereien zwischen ihnen; dann):

Im Ganzen aber stimmten die beiden Ehrenmänner doch vortrefflich zusammen und wurden einander unentbehrlich.

Börne, Gedanken über die Rechtmäßigkeit des sechsten Zinsthalers:

Sprecht von allen Dingen da, wo sie nicht hingehören: in der Religion von den Jesuiten, in der Moral von der Politik, in der Anthropologie von Don Michel; bei dem deutschen Prozesse lehrt die Schraube ohne Ende.

Ferner eine Ironie des Hohnes. Schiller, Don Carlos V, 4 (Carlos spricht in Bezug auf Marquis Posa zum Könige):

Sie errathen nicht, wer mir der Todte war! O, sagt es ihm, helft seiner Allwissenheit das schwere Räthsel lösen.

Ferner eine Ironie der Verblendung und selbstsüchtigen Entrüstung. Lessing, Nathan IV, 4 (Tempelherr in Aufregung über Nathan's Benehmen nach seinem Geständniß der Liebe zu Recha):

Der weise Vater schlägt nun wohl mich glatterdings nicht aus. Der weise Vater muß aber doch sich erst erkunden, erst besinnen. Allerdings! That ich denn das nicht auch? Erkundete, besann ich denn mich erst nicht auch, *als sie* im Feuer schrie? Fürwahr, bei Gott! Es ist doch gar was Schönes, so weise, so bedächtig sein.

Ferner eine Ironie des Grauens und Entsetzens. Schiller, Braut von Messina (Isabella erinnert sich des Frevels, der sie in's Haus geführt, des Widerwillens, mit dem sie daselbst geweilt, und in Verzweiflung, da sie es nun zu verlassen in Begriff ist, sagt sie):

Alles dies erleid ich schuldlos; doch bei Ehren bleiben die Orakel, und gerettet sind die Götter!

Ferner eine Ironie der Bosheit. Schiller, Räuber I, 1 (Franz, die Liebe seines Vaters zu dessen älterem Sohne verhöhnend):

Vielleicht, Vater, erlebt ihr noch die Freude, ihn an der Front eines Heeres zu erblicken, das in der heiligen Stille der Wälder residirt und dem müden Wandrer seine Reise um die Hälfte der Bürde erleichtert! vielleicht könnt ihr noch, ehe ihr zu Grabe geht, eine Wallfahrt nach seinem Monument thun, das er sich zwischen Himmel und Erde errichtet!

Lingg, die Pest (führt die „Pest" redend ein):

Wem ich gesegnet Brot und Wein, der hungert nur nach Staub allein.

III. Rhetorische Figuren.

§. 84. Erklärung.

Dem Sprachgebrauch der Griechen und Römer gemäß wird der Begriff „Figur" weiter gefaßt als im Vorangehenden dargestellt ist. Man verstand darunter jede Ausdrucksweise, die als Hilfsmittel für die Zwecke der Rede vor Gericht und in Volksversammlungen, Aufmerksamkeit zu fesseln, Beifall zu gewinnen, Zustimmung zu erzwingen, empfehlenswerth war. Anhangsweise werden hier drei derselben, die am meisten auch bei

Dichtern zur Verwendung kommen, unter dem Namen „rhetorische Figuren" zusammengestellt und erläutert:

1. die Antithese d. i. die Figur des Gegensatzes;
2. die Klimax d. i. die Figur der Steigerung;
3. die Sentenz d. i. die Figur der Verallgemeinerung.

Es ist eine unbestimmte Weite, in der der Ausdruck „Figur" in den wissenschaftlichen Werken der Griechen und Römer gebraucht wird. Nach den Erklärungen, die oben (§. 65) gegeben sind, gehören die Sprachformen, die in Folgendem zusammengestellt werden, weder zu den Figuren, noch zu den Tropen. Nicht zu den „Figuren". Denn ihr Wesen liegt nicht in einer Formabweichung von dem allgemeinen Gesetz der Grammatik; sie sind nicht Gewandungen, die dem Gedanken um der Schönheit wegen angelegt werden und, wenn sie ihm genommen sind, den Gedanken minder eindringlich darstellen. Sie bilden vielmehr ihre Formen in unmittelbarer Abhängigkeit von dem Gedanken selbst, und können weder, noch dürfen sie anders dargestellt werden. (Meistens findet man für sie den Namen „Sinnfiguren". Die Bezeichnung ist richtig; enthält aber eine Andeutung, daß man sie überhaupt nicht zu den Figuren rechnen darf. Das Eigene in ihnen liegt nicht in der Form, sondern im Inhalt.) Auch zu den „Tropen" sind sie nicht zu rechnen. Denn ihr Wesen besteht nicht in der Verbindung von Begriffen, die logisch nicht zusammengehören. Es ist eine Täuschung, wenn man in einzelnen Fällen, z. B. der Antithese, etwas Derartiges findet. Das Paradoxon:

Das Billigste ist das Theuerste

ist nicht durch Vertauschung oder Mischung oder Wandlung eines dieser Begriffe zu erklären. Sondern jeder der beiden wird in seinem eigentlichen und unmittelbaren Sinne genommen, in diesem auch mit dem anderen verbunden. Es findet nicht im Mindesten ein Denkproceß jener Art, wie bei den Tropen statt. Die Wirkung, welche die Ausdrucksweise jenes Satzes übt, das Ueberraschende, mehr noch! das unglaublich und widersinnig Scheinende, rührt vielmehr von einer Figur her, die allerdings in diesem Satze angewandt ist: von der Ellipse. Werden Worte folgender Art hinzugefügt:

das dem Scheine nach Billigste ist der Wahrheit und That nach das Theuerste,

so hört der Eindruck des Paradoxons auf. Das Paradoxon ist in diesem Falle die Wirkung jener schon besprochenen Figur. Und so immer.

§. 85. Arten der Antithese.

Die Antithese d. i. satzliche Zusammenfügung von Gegensätzen des Begriffes und Gedankens tritt in folgenden Arten auf:

1. der Kontrast d. i. Nebeneinanderstellung zweier Gedanken, die gegensätzliche Bestandtheile enthalten, einander aber nicht beschränken;
2. das Oxymoron d. i. Verbindung zweier gegensätzlichen Begriffe innerhalb eines anderen Begriffes;
3. das Paradoxon d. i. Bildung eines Gedankens aus zwei Begriffen, die unbedingt hingestellt werden, obwohl sie sich widersprechen;
4. das antithetische Wortspiel d. i. Fortführung eines Gedankens in solcher Weise, daß ihm aus seinen eigenen Bestandtheilen ein Widerspruch gebildet wird.

Antithese (ἀντίθεσις, Entgegenstellung).

1. Kontrast (contrarium, das Entgegengesetzte).

Der Kontrast ist eine Satzform, die mit der einfachsten und ältesten Stilart der Naturvölker zusammenhängt: mit der Rede im Parallelismus der Glieder d. h. mit der Zusammenstellung von zwei oder mehreren Sätzen, die dem Inhalt nach dadurch zusammengehören, daß sie Einem allgemeinen Gedanken untergeordnet sind, und der Form nach in stark ausgeprägter Uebereinstimmung des Baues, der Wortfolge und Konstruktion, sich vortragen. Vorzüglichste Beispiele dieses Sprachcharakters bieten die alten Poesien der Hebräer und Germanen. Psalm 1, 5:

Darum bleiben die Gottlosen nicht im Gericht,
Noch die Sünder in der Gemeine des Herrn.

Jesaia, 1, 27:

Zion muß durch Recht erlöst werden und ihre Gefangenen durch Gerechtigkeit.

Beispiele aus der Sprache der Edda, §. 45. Wenn Satzbildungen dieser Art mit Begriffen, die Gegensätze zu einander bilden, ausgestattet sind, dann entsteht die rhetorische Figur des Kontrastes. Goethe, Tasso I, 2 (Alphons zu den Leonoren):

Es will der Feind, es darf der Freund nicht schonen.

Schiller, Kampf mit dem Drachen:

Ein Gott bist du dem Volke worden, ein Feind kommst du zurück dem Orden.

Schiller, An die Freude:

Todte Gruppen sind wir, wenn wir hassen,
Götter, wenn wir liebend uns umfassen.

Uhland, der blinde König:

Dir ist es ewig Schande, mir beugt's das graue Haupt.

Wilbrandt, Johann Ohlerich:

Es giebt Gegenden, die wir lieben, weil sie schön sind, und Gegenden, die nur schön sind, weil wir sie lieben.

2. Oxymoron (ὀξύμωρον, scharfstumpf; lat. acutistatuum).

Die gegensätzlichen Begriffe, die zur Bildung einer begrifflichen Einheit verbunden werden, nähern sich und bilden miteinander eine Mitte voll Widerspiegelung nach beiden Seiten: ein Ausdruck, von dem das Gefühl, die Vorstellung und der Gedanke nach zwei entgegengesetzten Ausdehnungen lebhaft erweckt werden und sich, wie im Schwunge, lebendig erhalten. Worte wie „weichmüthig, helldunkel, tragikomisch"; Sprichwörter wie „Eile mit Weile" sind nach der Weise des Oxymorons gebildet. Goethe, Klärchens Lied in „Egmont":

Freudvoll und leidvoll, gedankenvoll sein,
Hangen und bangen in schwebender Pein,
Himmelhoch jauchzen, zum Tode betrübt —
Glücklich allein ist die Seele, die liebt.

Jean Paul, Quintus Fixlein:

Und die Seelen umfaßten sich weinend in furchtsamer Freude, in süßem Zittern.

Immermann, Münchhausen:

In solchen ausgeweinten, ausgeleerten, ausgenüchterten Stunden ergreift den Menschen eine wilde Gleichgiltigkeit, zugleich schärft sich in ihm eine Art gedankenloses Merken.

Uhland, Schäfers Sonntagslied:

O süßes Grauen.

Hegel, Encyklopädie der Wiſſenſchaften:

Die Strafe iſt das Recht des Unrechts.

3. Paradoxon (παράδοξον, unerwartet).

Erläuterung im vorigen Paragraphen. Die Form des Paradoxon's iſt zu allen Zeiten gern zur Bildung von Sinnſprüchen benutzt.

Einmal iſt keinmal,
Der Reichſte iſt der Aermſte,
Ein Theil iſt mehr als das Ganze.

Klopſtock, Hermann und Thusnelda:

Fliehend blieb ich.

Goethe, Götz (Weislingen zu Maria):

Du Engel des Himmels bringſt die Qualen der Hölle mit dir.

Leſſing, Nathan II, 9 (Nathan in Bezug auf Al Hafi):

Der wahre Bettler iſt doch einzig und allein der wahre König.

Schiller, Worte des Glaubens:

Der Menſch iſt frei geſchaffen, iſt frei, und würd' er in Ketten geboren.

Börne, der Narr im weißen Schwan:

Sein ganzes Wiſſen vergeudet der Franzoſe in dem Geſpräche einer Stunde. Aber weil er Alles ſpricht, was er weiß, ſagt er mehr, als er weiß, und macht Geiſtesſchulden.

Das Paradoxon wird in Sprüchen gern mehrmals gebracht, und zwar in Sätzen, die nach der Weiſe des Kontraſtes im Parallelismus der Glieder ſich folgen. So in dem Sprichwort:

Der Geiz ſammelt ſich arm, die Liebe giebt ſich reich.

Edda, Odin's Sprüche:

Zum falſchen Freunde führt ein Umweg, auch wenn du gradwegs gehſt;
Ein Richtpfad trägt zum treuen Freund, ob er gleich weitab wohnt.

Schiller, Kaſſandra:

Nur der Irrthum iſt das Leben und das Wiſſen iſt der Tod.

4. Das antithetiſche Wortſpiel.

Es iſt die hauptſächlichſte Form, in der der Witz, Gedanken ſchaffend und fortführend, auftritt. Das Mittel, deſſen die Figur ſich bedient iſt:

die Annomination (annominatio, Wortanklang)

d. i. abermalige Verwendung eines im Satze ſchon gebrauchten Wortes zur Fortführung des Gedankens. Die Annomination hat ein weiteres Gebiet als bloß in antithetiſchen Wortſpielen. Ausdrücke wie „er denkt Gedanken; einen Kampf kämpfen", bei Klopſtock, mein Vaterland:

mein Herz ſchlug den erſten Schlag der Ehrbegierde

gehören dahin. Eine Annomination in freierer Form und weiterem Umfang z. B. Melch. Meyr, Antwort:

Welch ein Geſchäft ich gewählt, mein Freund! ich lieb' und ich lobe!
Und ſo verbring' ich gewiß lieblich und löblich die Zeit.

Gedanklich bedeutend wird die Annomination beſonders in zwei Fällen: 1. wenn die Wiederholung des Wortes zur Erhebung eines Widerſpruches gegen das vorhin Geſagte und 2. wenn es zur Steigerung (§. 86) benutzt wird. Das Wort tritt in dieſen Wiederholungen entweder in derſelben Form oder in einer

nahe liegenden sprachlichen Aenderung auf; es tritt ferner entweder in demselben Sinne oder in einer üblichen, aus dem Zusammenhang verständlichen Aenderung desselben auf. In dem Griff der Erfindung liegt die Wirkung des Witzigen.

Lessing, Literaturbriefe:

Dieses Buch enthält viel Gutes und viel Neues. Nur Schade, daß das Gute nicht neu und das Neue nicht gut ist.

Goethe, Iphigenie (I, 2):

Iphig.: Kann uns zum Vaterland die Fremde werden?
Arkas: Und dir ist fremd das Vaterland geworden.

Goethe, Spruch:

Ich lobe mir den heitern Mann
Am meisten unter meinen Gästen;
Wer sich nicht selbst zum Besten haben kann,
Der ist gewiß nicht von den Besten.

§. 86. Arten der Klimax.

Die Klimax d. i. Aneinanderfügung der Begriffe und Gedanken nach der Art der Steigerung tritt in zweierlei Form auf:

1. die freie, die, äußerlich ohne Merkmal, lediglich im Gedanken ausgeprägt wird;

2. die formelle, die durch Wiederaufnahme des bezeichnenden Wortes aus je einer Stufe in die folgende ausgeprägt wird.

Klimax (κλῖμαξ, Treppe; lat. gradatio, Steigerung). Bei den Alten wurde nur die zweite Art als Figur erklärt und mit dem Namen Klimax bezeichnet.

1. Die freie oder rein gedankliche Klimax. Lessing, Briefe (15):

Einen elenden Dichter tadelt man gar nicht, mit einem mittelmäßigen verfährt man gelinde; gegen einen großen ist man unerbittlich.

Herder, der gerettete Jüngling:

Eine schöne Menschenseele finden, ist Gewinn; ein schönerer Gewinn ist, sie erhalten; und der schönst und schwerste ist, die schon verloren war, zu retten.

Uhland, Ludwig der Baier (Herzog Leopold von Oesterreich spricht IV, 1):

Und ich beschwöre ihn bei den Todeswunden
Des Vaters, bei den eignen Wunden, die
Zu Nacht mich schmerzen, daß ich ächzen muß,
Bei der gebrochnen Lanzenspitze, die
Mir in der Seite steckt, bei diesem Schwerte,
Das ich am bösen Tag auf mich gezückt,
Bei den Gespenstern der Erschlagenen,
Die mich verfolgen, bei den Feuerbränden,
Die ich in Städt' und Dörfer schleuderte ꝛc.

2. Die formelle Klimax. Klopstock, Psalm:

Um Erden wandeln Monde, Erden um Sonnen, aller Sonnen Heere wandeln um eine große Sonne.

Klopstock, Messias (II):

Ja, euch auch, die quälet die ewige Nacht des Abgrunds,
Und in der Nacht des Strafenden Feuer, im Feuer Verzweiflung,
In der Verzweiflung ich! euch will vom Tod er befreien.

Ebers, Homo sum (4):

Ohne Mühe und Arbeit und Kampf giebt es keinen Sieg, und ohne Sieg kommt man nur selten zum Ruhm.

Durch die Wiederaufnahme eines Wortes (Annomination §. 85) wird oft in sehr nachdrücklicher Weise eine Steigerung des Begriffes innerhalb desselben Wortklanges bewirkt. Goethe, Tasso (Prinzessin zu Leonore III, 2):

Ich mußt ihn lieben, weil mit ihm mein Leben zum Leben ward.

Börne, Gedanken über die Rechtmäßigkeit des sechsten Zinsthalers:

Gebt eurer Feder Federkraft!

W. Müller, Glockenguß zu Breslau:

Er hat in ihrem Klang wohl mehr als Klang gehört.

Eine freiere Art der Wiederaufnahme eines Wortes, zum Zweck des Gedankenfortschrittes in Steigerung, meistens auch in Gegenüberstellung, nannten die Alten:

Plocke (πλοκή, Verknüpfung; lat. catena, Kette).

Z. B. Goethe, Iphigenie (Iphigenie und Orest reden von Klytämnestra III, 1):

Iphig: Vergoß sie rewig wüthend selbst ihr Blut?
Orest: Nein, doch ihr eigen Blut gab ihr den Tod.

Beispiel einer lang ausgeführten, immer wieder eingreifenden Plocke, Lessing, Nathan (Tempelherr im Monolog III, 8):

Sie sehn,
Die ich zu sehn so wenig lüstern war, —
Sie sehn, und der Entschluß, sie wieder aus
Den Augen nie zu lassen! — Was Entschluß?
Entschluß ist Vorsatz, That: und ich, ich litt,
Ich litte bloß. — Sie sehn, und das Gefühl,
An sie verstrickt, in sie verwebt zu sein,
War eins, — bleibt eins! — Von ihr getrennt
Zu leben, ist mir ganz undenkbar; wär
Mein Tod, — und wo wir immer nach dem Tode
Noch sind, auch da mein Tod. Ist das nun Liebe:
So — liebt der Tempelritter freilich, — liebt
Der Christ das Judenmädchen freilich.

§. 87. Arten der Sentenz.

Die Sentenz d. i. Aussage eines Gedankens in Allgemeinheit zerfällt der Form nach in zwei Klassen:

1. die einfache d. i. eine Sentenz, die aus Einem Satze besteht;

2. die zusammengesetzte d. i. eine Sentenz, die aus mehreren und zwar antithetischen Sätzen besteht.

Sentenz (sententia, Meinung, Ansicht, Gedanke). Der Name wird auch zur Bezeichnung einer Dichtungsgattung gebraucht, gleichbedeutend mit „Gnome" (§. 115).

Die Kraft der Sentenz, als rhetorischer Figur, ist Entscheidung und Befestigung des Urtheils in Bezug auf den Fall, in dessen zusammenhängende Darstellung sie eingreift. Es ist entweder ein Fall zweifelhafter Art, zweiseitiger Rücksichten, für den sie entscheidend und abschließend eintritt, oder ein besonders

sicherer, ja mit Begeisterung vorgetragener Gedankengang, zu dessen Krönung sie sich einstellt.

1. Einfache Sentenz. Schiller, Wilhelm Tell (die Unterredung zwischen Baumgarten, Fährmann ꝛc. I, 1 schwankt in Betreff des Ueberfetzens über den See; darauf Tell):

Der brave Mann denkt an sich selbst zuletzt.

Goethe, Iphigenie (Iphigenie setzt in der Unterredung mit Arkas I, 2 die freudlose Art ihres Lebens nach verschiedenen Seiten hin auseinander; dann):

Ein unnütz Leben ist ein früher Tod.

Schiller, Jungfrau von Orleans I, 5 (Dunois spricht mit Begeisterung zum Könige von der Nothwendigkeit, das Aeußerste gegen den Feind zu vollführen; zuletzt):

Nichtswürdig ist die Nation, die nicht
Ihr Alles freudig setzt an ihre Ehre.

2. Zusammengesetzte Sentenzen. Schiller, Braut von Messina (Schluß der Tragödie; der Chor spricht):

Das Leben ist der Güter höchstes nicht,
Der Uebel größtes aber ist die Schuld.

Goethe, Torquato Tasso I, 2 (im Zusammenhang der Lob und Tadel Tasso's abwägenden Rede zwischen Alphons, der Prinzessin und Leonore; Leonore zu Alphons):

Es bildet ein Talent sich in der Stille,
Sich ein Charakter in dem Strom der Welt.

Schiller's Sprache ist besonders reich an Sentenzen. Zuweilen knüpft sich Sentenz an Sentenz, einen allgemeinen Gedanken in vielen verschiedenen Lichtern ausbreitend. Folgendermaßen schließt in der „Braut von Messina" die erste große ermahnende Anrede der Fürstin an ihre Söhne:

O meine Söhne! Feindlich ist die Welt
Und falsch gesinnt! Es liebt ein Jeder nur
Sich selbst; unsicher, los und wandelbar
Sind alle Bande, die das leichte Glück
Geflochten — Laune löst, was Laune knüpfte —
Nur die Natur ist redlich. Sie allein
Liegt an dem ew'gen Ankergrunde fest,
Wenn alles Andere auf den sturmbewegten Wellen
Des Lebens unstät treibt. Die Neigung giebt
Den Freund, es giebt der Vortheil den Gefährten.
Wohl dem, dem die Geburt den Bruder gab!
Ihn kann das Glück nicht geben! Anerschaffen
Ist ihm der Freund, und gegen eine Welt
Voll Kriegs und Truges steht er zweifach da.

Vierter Abschnitt.
Poetische Disposition.

§. 88. Erklärung.

Poetische Disposition ist die Aufstellung und Gliederung eines Gedankenganges zu einem in sich geschlossenen Ganzen.

„Disposition": dispositio, Auseinanderlegung, Gliederung.

Das Dichtwerk soll (wie jedes Kunstwerk §. 14) ein Ganzes sein: ein in sich Geschlossenes; ein Gedankengang ohne Anknüpfung nach außen, ohne Entlehnung von dorther und ohne Beziehung darauf; ein Gedankengang in vollkommener Gegenseitigkeit und Verschlungenheit all seiner Glieder untereinander, des ersten mit dem letzten und aller im Verlauf des Werkes; ein Gedankengang in unbedingter Selbstgenugsamkeit dessen, was er giebt und wie er sich bewegt. Das Erste ist für das Letzte berechnet; kein Glied kann ohne das andere sein. Das Gesetz, nach dem ein Gewebe dieser Art geschaffen wird, nennt man „poetische Disposition".

Die poetische Disposition ist eine Richtung der Schönheit am Dichtwerk: und zwar diejenige, die das Aeußere des Dichtwerkes (d. h. die sprachliche Gestaltung) und ferner, die das Ganze des Dichtwerkes (d. i. den Aufbau zum Ganzen) betrifft. Sie stellt das harmonische Füreinander und Durcheinander aller Glieder dar (§. 17) und ist unmittelbar ein Theil des Dichtens; nicht wie dasjenige, was in Bezug auf ein wissenschaftliches Werk „Disposition" genannt wird. Hier besteht die Disposition im Formgeben des durch die Forschung Erarbeiteten und Festgestellten, des gedanklich Feststehenden, während sie in der Poesie mit dem Erfassen des poetischen Inhaltes zusammen auftritt und unablässig zusammen fortschreitet. In der Wissenschaft ist sie diejenige Gliederung der Form, die sich als Inhaltsverzeichniß vom Werke selbst trennen läßt; in der Poesie dagegen der Bildungstrieb des Gedankens, der sich im Inneren verbirgt: die Denkregel, die dem Gedicht zum Grunde liegt. An äußeren Merkmalen ist sie nicht erkennbar. Nur demjenigen ist sie verfolgbar, der die Unterschiede des Gedankenvortrages und der Gedankenverbindung faßt.

Die Verschiedenheit der Bedeutung auf beiden Gebieten hängt damit zusammen, daß für die Wissenschaft der Gegenstand, der behandelt wird, objektives Dasein hat, während der Gegenstand der Poesie subjektiv ersteht (§. 19). Der objektive Gegenstand, den die Wissenschaft zur Darstellung bringt, ist in sich bestimmt; liegt dem Denker fertig da, bevor dieses beginnt; das Denken soll ihn unverändert wiedergeben. Die Gliederung für seine Darstellung wird am zweckmäßigsten derjenigen Gliederung entnommen, die der Gegenstand an sich trägt.

Dem Gedankengange wird diese Disposition äußerlich als ein Form- und Ordnung-gebendes Gerüst hinzugefügt: als ein Unterbau, auf dessen Stufen und Gängen das durch die Forschung Gewonnene abgelagert wird. Anders in der Poesie. Der Gegenstand der Poesie ersteht aus Gefühl und Gedanke des Menschen. Die Stufen seiner allmäligen Entwicklung, seiner Heranbildung zu einem Gegenstand der Poesie, sind innere Stufen des Seelen- und Geisteslebens. Ursprünglich ist er, wie ein Nebelgebilde, das sich zur Körperform zu verdichten strebt, oder wie ein Lichtpunkt, der, von der Ferne her näher kommend, allmälig Verschiedenheit der Farbe, Abstufungen des Lichtes, Gliederung der Form annimmt. Während unter den Gegenständen des objektiven Daseins *jeder*, wie beschaffen er auch sei und welchem Gebiete er angehöre, zur wissenschaftlichen Behandlung herbeigezogen werden kann: ist es in Bezug auf eine Gefühls- oder Gedankenanregung, die der Dichter in seinem Inneren verfolgt, fraglich, ob sie die Erfordernisse eines poetischen Gegenstandes in sich trägt. „*Poetisch* bearbeiten" heißt: nach dem Wesen der *Schönheit* bearbeiten. Und „poetische Disposition" ist: Gedanken gestalten nach dem Wesen dieser letzteren, der Schönheit, so daß, wenn die Disposition sich verwirklicht, das Gedicht selbst entsteht. Durch Disponiren allein wird ein Gedicht nicht vollendet. Die anderen Richtungen der Schönheit müssen damit zusammengehen. Aber die Disposition ist ebenso, wie die anderen, als Grund und Bedingung des poetischen Schaffens, nothwendig.

Entbehrt ein wissenschaftliches Werk der Disposition, so kann es nichts destoweniger des wissenschaftlichen Werthes viel enthalten. Nur geordnete Darstellung fehlt ihm. Ein poetisches Werk dagegen, das der Disposition entbehrte, wäre kein Gedicht. Ihm fehlte die poetische Art: der Inhalt, der sich als poetisch dadurch erweist, daß er selbst sich disponirt. Stoff und Form sind in der Wissenschaft zweierlei: so zweierlei, wie ein körperlicher Gegenstand und sein Spiegelbild zweierlei sind. Sprache und Geist des Menschen sind der Spiegel, in dem der Gegenstand der Wissenschaft seine Abbildung empfängt. In der Poesie dagegen sind Stoff und Form Ein und dasselbe: so Ein und dasselbe, wie z. B. Licht und Ausstrahlen oder wie Bewußtwerden und Reden Ein und dasselbe sind. Der poetische Stoff hat ebenso das Gesetz in sich, nach dem er sich gestaltet, wie das Licht das Gesetz, nach dem es ausstrahlt, oder wie das Bewußtsein das Gesetz, nach dem es sich äußert (vergl. Goethe „Epirrhema" S. 46).

§. 89. Gesetz der poetischen Disposition.

Die poetische Disposition beruht auf folgenden Bestimmungen:

1. das Dichtwerk beginnt mit Aufstellungen in Unmittelbarkeit und Allgemeinheit, und zwar mit Aufstellungen, die Gegensätze zueinander enthalten;

2. es führt die Aufstellungen des Einganges in gegensätzlicher Weise fort, und zwar: dem Sinne nach in folgerichtiger Entwicklung, der Form nach in freier Erfindung;

3. es schließt, indem es die Entwicklung in ihr selbst beendigt, d. h. indem es die Gegensätze des Einganges durch die Mittel des Gedichtes erledigt.

Das Gesetz der poetischen Disposition ist in unmittelbarer Folge aus dem Gesetz der *Schönheit* (§. 14) gebildet: die Entfaltung des Wesens dieser letzteren zu einem Schema des Gedankenbildens.

1. Eingang.

a. „Das Dichtwerk beginnt mit Aufstellungen in Unmittelbarkeit." Diese Bestimmung gilt in doppeltem Sinne: negativem und positivem.

„In Unmittelbarkeit" heißt in negativem Sinne: durch nichts eingeleitet und vorbereitet. Nicht wie in der Wissenschaft, wo für den Gegenstand zuvörderst ein allgemeinerer Boden, eine außerhalb liegende Voraussetzung, das Recht des geistigen Standpunkts ꝛc. festgestellt wird, wo in „Einleitungen" und „allgemeinen Theilen" mittels Entlehnung aus Nachbarwissenschaften und mittels Anknüpfung an Vorangehendes oder Umgebendes auf den Gegenstand der Darstellung hingeführt wird. Nichts von alledem! Der Gegenstand des Dichtwerkes wird genannt und er ist da. Unmittelbar vor die Sache wird der Hörer geführt. Dieser hat die Aufstellungen des Eingangs als etwas, wofür es keinen anderen Anfang, keinen Maßstab, kein Mittel des Verständnisses, als im Gedichte selbst giebt, aufzunehmen: als etwas unbedingt Erstes. Bei Goethe, „Hermann und Dorothea" hören wir den Wirth zum goldenen Löwen und seine Frau reden, ohne irgend etwas von ihnen zu wissen, ohne die mindeste Anknüpfung für sie zu besitzen; wir hören von einem Zuge Auswanderer reden, ohne über diese Thatsache irgend etwas Vorbereitendes empfangen zu haben ꝛc. Alles tritt „unmittelbar" auf d. h. bloß dadurch, daß der Dichter es nennt. Der Dichter nennt es mit der ganzen Freiheit des Aussagens aus sich, des „Schaffens" d. h. mit der Freiheit, es nach allen Seiten zu bestimmen, es selbst und seine Art anzugeben. Stellt der Dichter, wie Goethe in „Hermann und Dorothea", Verhältnisse auf, deren Art mit den Verhältnissen des allgemeinen Lebens übereinstimmen, so müssen wir uns in diese hineindenken. Stellt er Abweichungen von dem, was wir als Thatsächliches kennen, gleichviel ob in Einzelnem (wie Goethe „Egmont" in Charakter, Alter und Verhältnissen des Helden), oder im Ganzen (wie Uhland „König Karl's Meerfahrt" in der Thatsache überhaupt: König Karl ist nie nach Palästina gefahren): immer müssen wir uns in das hineindenken, was der Dichter, und in die Art, wie er es giebt. Ob der Dichter ein Recht hat, ob er gut thut, es so zu geben: darüber ist vorläufig ein Urtheil nicht möglich; das muß das Gedicht selbst erweisen. Der Eingang besteht darin, daß dasjenige in Unmittelbarkeit gegeben wird, was sich im Gedicht aus sich selbst weiter vermitteln soll. Es ist, wie wenn ein Samenkorn gelegt wird.

„In Unmittelbarkeit" heißt ferner in positivem Sinne: sogleich ganz und gar. Der Dichter führt in medias res. Er stellt den Hörer so, daß er den Blick sogleich auf das Ganze richten kann, ein Gefühl sogleich vom Ganzen empfängt. Liegt in jenem negativen Sinne des „unmittelbaren" Gebens die Freiheit des Dichters, so in diesem positiven die Kunst und das Geschick. Und zwar in zweifacher Weise: einer äußeren und einer inneren. Aeußerlich besteht die Kunst darin, daß in einem Theil (zuweilen einem sehr kleinen) Eindruck vom Ganzen (zuweilen einem sehr großen Ganzen) gegeben werden soll; und zwar nicht dadurch, daß das Ganze im Auszuge vorausgesagt wird, sondern dadurch, daß der Hörer an einen Punkt gestellt und so gerichtet wird, daß in ihm selbst ein Gefühl vom werdenden, noch verschlossenen Ganzen aufsteigt. Wie das Samenkorn das Bildungsgesetz der ganzen Pflanze in sich trägt: so der kunstgerecht gegebene Eingang das Gestaltungsgesetz des ganzen Gedichtes. Der Eingang ist umso besser, je mehr der Verlauf, der sich im Gedicht daran knüpft, seiner Art und seinem Wandlungstriebe nach unmittelbar daraus hervorleuchtet. Die innere Seite jener Aufgabe besteht darin, daß den Eingangsaufstellungen die Gefühlsstimmungen, aus denen sie fließen, der Schwung des Herzens, der ihr Aufkommen begleitet, mitgegeben wird. Derjenige ist Dichter, der seinen Worten den Ton mitzugeben

weiß, worin die Seele mit ihrer innersten Art hörbar wird. Die Sprache der Wissenschaft ist die des Verstandes, der sich den Gegenstand objektiv hält; die der Poesie ist die des Herzens, aus dessen Schwingungen der Gegenstand gewebt wird.

b. „Das Dichtwerk beginnt mit Aufstellungen in Allgemeinheit." Das „Allgemeine" ist der Gegensatz zum Einzelnen und Besonderen. Je nach dem Umfang und der Art dessen, was von ihm umschlossen wird, ist das Allgemeine weiter oder enger.

Die weiteste Ausdehnung tritt ein, wenn die Aufstellungen des Eingangs lediglich durch Gattungsbegriffe gegeben werden. Jede Beziehung auf ein Einzelnes dieser Gattung fehlt. Z. B. Goethe, Erlkönig: „Wer reitet so spät?" ꝛc. Welcher Vater? mit welchem Kind? in welcher Nacht und auf welchem Wege? Alles Besondere bleibt ungesagt. Nur was in den Gattungsbegriffen liegt, kommt für das Gedicht zur Fassung: im Begriff „Vater" die Liebe und Sorgfalt; im Begriff „Kind" der zarte Körper, die Erregbarkeit in Gefühl und Phantasie; im Begriff „Nacht" das Unheimliche; im Begriff „Wind" das Widerstrebende, Gewaltthätige. Schiller, der Taucher: „Wer wagt es, Rittersmann oder Knapp?" ꝛc. Welcher König spricht? welcher Knappe folgt dem Ruf? um welche Zeit? an welchem Ort? Ebenso in Dichtungen subjektiven Stoffes. Goethe, An den Mond: „Füllest wieder Busch und Thal" ꝛc. Welcher Mondschein? über welchem Busch und Thal? welches „Ich", dessen Seele gelöst wird? Chamisso, Frauenliebe und Leben: „Seit ich ihn gesehen" ꝛc. Wer? wen? Das „Ich" und „Ihn" ist Bezeichnung für Jede und Jeden.

Minder weit scheint der Umfang des Allgemeinen, wenn die Aufstellungen des Eingangs durch Eigennamen aus ihrer Gattung herausgehoben werden, wenn somit die Thatsache, daß von einem bestimmten Einzelnen die Rede ist, besonders hervorgehoben wird. Z. B. Voß, der siebzigste Geburtstag. Der Ort des Ereignisses wird „Stolp" genannt; die Hauptperson „Tamm"; dessen Sohn „Zacharias" ꝛc. Die Aufstellungen des Eingangs geschehen dennoch in Allgemeinheit. Denn nicht in diesen Namen liegt das, was das Gedicht giebt, sondern in dem, was es damit verbindet. Stolp ist „gesegnetes Freidorf", Tamm ist „siebzigjährig und seit 40 Jahren Organist, Schulmeister zugleich und ehrsamer Küster"; Zacharias ist „einziger Sohn, nun einhellig gewählter Pfarrer" ꝛc. Dies sind allerdings enger gefaßte, aber immer noch Begriffe, welche ganze Gattungen darstellen. Die Eigennamen im Gedicht sind bloß Bestandtheil der Form, nicht des Inhaltes. Sie können beliebig geändert werden: und das Gedicht bleibt immer dasselbe. Bei der geringsten Aenderung jener Gattungsbezeichnungen aber verschiebt sich das Dichtwerk und wird ein anderes. Auf ihnen ruht es.

In anderer Weise macht sich eine Beschränkung der Allgemeinheit bemerkbar, wenn ein Eigenname gewählt wird, der als solcher nicht erst aus dem Gedichte kennen gelernt wird, sondern als Name eines Einzigen (Ortes, Menschen ꝛc.) bekannt ist. Das Gedicht bekommt dann allerdings örtliche oder zeitliche Beschränkung. Aber innerhalb dieser Beschränkung sind es wiederum allgemeine Begriffe, mit deren Aufstellung das Gedicht beginnt. Z. B. Schiller, Kampf mit dem Drachen. Rhodus ist der Ort des Ereignisses. Aber der kühne, besonnene und auch demüthige Ritter, ferner der gerechte Meister und das lebhaft empfindende Volk sind wiederum die allgemeinen Begriffe, auf deren Aufstellung das Gedicht gegründet wird. Bürger, Lenore. Die Zeit des Ereignisses ist die Rückkehr der preußischen Regimenter nach dem siebenjährigen Kriege. Den Personen des Ereignisses werden Namen gegeben: Lenore, Wilhelm. Aber nicht so, daß sie dadurch als einzelne Personen von anderen unterschieden werden könnten (Ort, Familie bleiben ungenannt), sondern nur damit sie in der Rede

bequemer bezeichnet werden. Nicht hierin jedoch, sondern in der Zeichnung ihrer Charaktere bestehen die Eingangsaufstellungen. Lenore ist das leidenschaftliche, liebende Mädchen; Wilhelm der in den Krieg gezogene und in der Schlacht gefallene Soldat. Auf diesen Gattungsbegriffen baut das Gedicht sich auf.

Die stärkste Beschränkung der Allgemeinheit in den Eingangsaufstellungen findet statt, wenn ein geschichtlicher Stoff behandelt wird, und zwar so, daß die Namen und Verhältnisse des Ereignisses beibehalten werden. Z. B. in Schauspielen: Goethe, Götz, Egmont; Schiller, Wallenstein, Maria Stuart ꝛc. Die Aufgabe der Poesie, die Aufstellungen des Eingangs in Allgemeinheit zu geben, tritt auch hier nicht zurück, im Gegentheil, steigert sich. Die Charaktere des Ereignisses müssen in jedem Falle, gleichviel ob der Dichter von der Freiheit, sie nach einer eigenen Idee zu fassen und dabei vom Thatsächlichen abzuweichen, Gebrauch macht oder nicht: sie müssen, in ihre Grundzüge zerlegt, vorgeführt werden. Und es gehört eine besondere Kunst des Dichters dazu, sofort mit dem Eingangs Gegebenen, beim ersten Auftreten jeder Person, diejenige Richtung ihres Charakters hinzustellen, in der die allgemeine Richtschnur für jede Neigung und Entschließung, für alle Worte und Thaten liegt.

Auch in Dichtungen subjektiver Stoffe sind Grade der Verengung und Ausweitung des Allgemeinen bemerkbar. Goethe, Schäfers Klagelied (Da droben auf jenem Berge): das „Ich" beschränkt sich auf die Gattung der Schäfer. Stolberg, das Rüsthaus zu Bern (das Herz im Leibe thut mir weh ꝛc.): der Empfindung wird ausschließlich auf die Rüstsammlung in Bern Bezug gegeben. Chamisso, Schloß Boncourt (Ich träum als Kind mich zurücke ꝛc.): das Lied setzt die persönlichen Schicksale des Verfassers voraus. Poesie ist in Dichtungen dieser Art nur soweit vorhanden, wie die Allgemeinheit der Auffassung nicht fehlt. Allgemein menschliche Empfindungen müssen aus jenen Beschränkungen herausleuchten. Bei den Aufstellungen des Eingangs muß die Gleichstellung jedes hörenden Ich mit dem im Gedicht redenden sogleich möglich sein und im Geist des Hörers sich wie von selbst vollziehen. Dichtungen lyrischer Gattung, denen diese Allgemeinheit fehlt, sind die sog. Gelegenheitsgedichte: poetische Form ohne poetische Art.

c. „Die Aufstellungen des Eingangs enthalten Gegensätze zueinander." Nach dem Stoffe, der bearbeitet wird, objektiv oder subjektiv, ist die Art des Gegensatzes verschieden.

In Dichtungen objektiven Stoffes kommt der Gegensatz von objektiv Gegenüberstehendem her. Z. B. Goethe, „Erlkönig": Nacht und Wind, gegenüber dem Vater mit seinem Kind. Schiller, „Taucher": des Königs herausforderndes Anbieten, gegenüber der Gefahr des Strudels. Voß, „siebzigster Geburtstag": Vater und Sohn mit dem Wunsche sich wiederzusehen, gegenüber dem winterlichen Unwetter des Tages. Geibel, „Friedrich Rothbart" (§. 90): der Zauberschlaf des Kaisers und seiner Ritter, gegenüber dem künftigen Gesang auf des Osterdinger's Stirn.

Wenn in objektiven Dichtungen der Gegensatz, von menschlichen Wesen ausgehend, durch deren Wollen und Vermögen veranlaßt wird, so nennt man ihn den Konflikt des Dichtwerkes (conflictio, Zusammenstoß). Z. B. Goethe, „Hermann und Dorothea": des Vaters Wille, daß Hermann eine von den Töchtern der wohlhabenden Bürger der Stadt heirathe, gegenüber Hermann's Neigung für Dorothea. Schiller, „Kampf mit dem Drachen": der aufopferungsfreudige, dem Herzen folgende Ritter, gegenüber dem über Zucht und Gesetz wachenden Meister. Lessing, „Minna von Barnhelm": Major von Tellheim, der aus Ehrgefühl auf die Verbindung mit Minna verzichten zu müssen glaubt, gegenüber dieser letzteren, die sich ihm in Liebe und Vertrauen verbunden fühlt. Kleist,

„Hermannschlacht“: Hermann, mit Alles aufbietenden und wagenden Anstrengungen zur Befreiung Deutschlands, gegenüber Varus, dem römischen Feldherrn, der zur Unterjochung Deutschlands die letzten Schritte zu thun in Begriff ist.

In Dichtungen subjektiven Stoffes kommt der Gegensatz von den Richtungen des Seelen- und Geisteslebens her, die im Bewußtsein des Menschen zusammengehen. Z. B. Goethe, „An den Mond“: der Eindruck, den das Auge empfängt (Nebelglanz des Mondscheines), gegenüber den Empfindungen, die aus dem Herzen aufsteigen (Erinnerung an vergangenes Glück). Chamisso, „Schloß Boncourt“: die Greisesempfindung, gegenüber den Kindheitserinnerungen. Uhland, „Die Kapelle“: das Mitgefühl mit dem Schmerz, gegenüber dem mit der Freude des Lebens. Uhland, „Schäfers Sonntagslied“: die Wahrnehmung des Irdischen, gegenüber der Ahnung des Uebersinnlichen. Schiller, „Distichon“: die Empfindung vom Versrhythmus, gegenüber der vom Springquell. Schiller, „Erwartung und Erfüllung“: das Denken in Allgemeinheit („der Jüngling“ d. i. jeder Jüngling), gegenüber der Besonderheit der Aussage („schifft mit tausend Masten“ ꝛc.). Lenau, „Liebesfeier“: das menschliche Empfinden des Zusammenhanges mit Gott, gegenüber den Wahrnehmungen des Auges und Ohres in der Natur.

Der Gegensatz theilt dem Dichtwerk die Kraft der Spannung mit, der Anspannung zu fortschreitendem Interesse. In Dichtungen objektiven Stoffes ist die Spannung lebhafterer Art. Sie steigt bis zur sinnlichen Aufregung. Man nimmt für eine Seite des Gegensatzes Partei, wünscht ihr den Sieg, das Gelingen; man ist für die Art, wie der Widerspruch sich lösen wird, erregt, man fürchtet und hofft. In Dichtungen subjektiven Stoffes ist die Spannung mehr sittlich-geistiger Art; nicht sinnlich, sondern sinnig. Der Gegensatz wirkt ins Innere, zur Versenkung, Vertiefung und Läuterung der Empfindung, zum Klarwerden über die Art der Dinge, zum erhöhten Mitgefühl für das Reine, Gute, Wahre ꝛc.

In kleineren Dichtungen ist Ein Gegensatz in den Aufstellungen des Eingangs enthalten. Er tritt mit diesen letzteren unmittelbar vollständig auf. Z. B. bei Goethe „Erlkönig“ in den ersten fünf Zeilen; bei Goethe „An den Mond“ in vier Zeilen; bei Uhland „Schäfers Sonntagslied“ in einer einzigen Zeile (die Worte „das ist der Tag des Herrn“ enthalten sofort mit dem hinzeigenden „das“ die Beziehung auf das äußerlich Wahrnehmbare, Einzelne und Beschränkte; mit der Fortsetzung „ist der Tag des Herrn“ die Beziehung auf das Uebersinnliche, Allgemeine, Unbegrenzte); bei Schiller „Distichon“, „Erwartung und Erfüllung“ gleichfalls im ersten Verse.

In größeren Dichtungen treten mehrere Gegensätze, und zwar Gegensätze von verschiedener Bedeutung auf: einer, auf dem das Ganze ruht, der Konflikt des Dichtwerkes; und andere, in denen die Darstellung zum Konflikt vorschreitet. Nur Dichtungen objektiven Stoffes erlangen die Größe, bei der dieser Unterschied des „Konfliktes der Dichtung“ und der „Gegensätze der Eingangsdarstellung“ zu machen ist. Man nennt denjenigen Theil eines epischen oder dramatischen Werkes, der der Aufgabe, zum Konflikt der Dichtung hinzuführen, nachkommt, die Exposition (expositio, Auseinandersetzung); und den Inbegriff der Verhältnisse, aus denen der Konflikt des Dichtwerkes hervorgeht, die „Situation des Eingangs“.

Z. B. die Exposition bei Goethe, „Hermann und Dorothea“ (1. und 2. Gesang) schreitet mittels folgender Gegensätze zum Konflikt vor: 1. der Wirth zum goldenen Löwen und die Hausfrau, gegenüber der auswandernden Gemeinde; 2. der Wirth (wohlbehaglich, Anflug von Eigenwille und Stolz), gegenüber der

Frau (gutmüthig, mit klugem Sinn zur Ausgleichung der Widersprüche); beiden gegenüber 3. die Gäste; und zwar der Apotheker (Auffassung aller Dinge vom selbstischen Ich aus), gegenüber dem Prediger (rücksichtsvolles Eingehen auf Sinn und Wesen der Dinge); 4. allen diesen (Schmerz im Mitgefühl mit den Auswandernden), gegenüber Hermann (fröhlich, von der Stätte des Jammers kehrend); 5. Dorothea (das selbstlose, zum Dienst und zur Hilfeleistung freudige Mädchen, heimathlos, des Schutzes bedürftig), gegenüber Minchen (dem verbildeten, eitlen Stadtkinde, begütertem Hause angehörig, mit gesicherter Zukunft); 6. Hermann (er hat im Herzen die künftige Frau gewählt), gegenüber seinem Vater (er stellt für die Wahl der Schwiegertochter Beschränkungen auf, mit denen Hermann den Wunsch seines Herzens aussichtslos fühlt). — Lessing „Minna von Barnhelm" schreitet mittels folgender Gegensätze zum Konflikt: 1. Just (empört über die Ungezogenheit des Wirthes), gegenüber dem Wirth (bemüht, Just zu versöhnen); 2. der Wirth (zudringlich, dreist), gegenüber Tellheim (abweisend, vornehm); 3. Just (maßlos leidenschaftlich im Mitgefühl mit seinem Herrn), gegenüber Tellheim (gemäßigt durch den Sinn für das Geziemende); 4. die Dame in Trauer (Pflicht erfüllend und Wohlthat annehmend), gegenüber Tellheim (Edelmuth übend, seiner selbst vergessen); 5. Minna's Bediente (um Lohn dienend), gegenüber Just (aus Anhänglichkeit); 6. vor ihrer persönlichen Begegnung: Minna (zuvorkommend, höflich), gegenüber Tellheim (durch Höflichkeiten genirt); 7. Paul Werner (der unruhige Kriegsmann, um Geld und Gut gleichgiltig), gegenüber Tellheim (an seine Lage gebunden, um die Erfüllung der Rechtsverbindlichkeiten besorgt) u. s. w. bis II, 8: zu der Scene, wo Minna glücklich ist, Tellheim zu begrüßen, gegenüber Tellheim, der ihr auseinandersetzt, daß er nicht der sei, den sie suche.

2. Fortführung.

„Die Fortführung des Dichtwerkes findet in gegensätzlicher Weise statt: dem Sinne nach in folgerichtiger Entwicklung, der Form nach in freier Erfindung."

a. In „folgerichtiger Entwicklung." Die Möglichkeit dazu, daß folgerichtige Entwicklung im Dichtwerk eintrete, liegt in der Art des poetischen Einganges: darin, daß die Aufstellungen des Einganges in „Allgemeinheit" gegeben werden. Jedes Allgemeine ist ein Umkreis, eine Zusammenfassung von mehr und weniger verschiedenen Einzelnen. Darin, daß in der Fortführung dieser Umkreis nicht überschritten wird, liegt die Folgerichtigkeit.

Der poetische Gedankengang hat in dieser Hinsicht Aehnlichkeit mit dem philosophischen. Beide bewegen sich nach dem Gesetz der Folgerung d. i. der Entwicklung des Gedankens vom Gedanken her. Der Unterschied aber besteht in folgenden zwei Punkten. 1. Das philosophische Denken geht von allgemein anerkannten (von außen her feststehenden) Voraussetzungen aus, das poetische dagegen von Voraussetzungen, die für jedes Gedicht eigen aufgestellt, im Gedichte selbst erst gegeben werden. 2. Das philosophische Denken bewegt sich zu Folgerungen, die nach dem Gesetz des Denkens eintreten müssen, das poetische dagegen zu Folgerungen, die nach demselben Gesetz eintreten können. Das philosophische Denken zieht die nothwendige Folgerung d. i. die einzig mögliche, das poetische dagegen die mögliche d. i. eine von den nothwendigen.

In den beiden Ausdrücken „Aufstellung" und „Folgerung" liegt das Merkmal für die Grenze zwischen „Eingang" und „Fortführung" des Dichtwerkes. Der Eingang reicht soweit, wie die Aufstellungen statt haben d. h. so lange Gedanken lediglich aus der Phantasie des Dichters gegeben werden, Gedanken, denen gegenüber der Hörer bloß empfangend ist. Sobald eine Folgerung d. h. ein Gedanke eintritt, bei dem der Dichter nicht mehr ganz frei, der Hörer nicht mehr bloß empfangend, sondern miturtheilend ist (urtheilend, ob das neue Gesagte zu dem

vorher Gegebenen paßt): mit diesem Schritt ist der Eingang zu Ende, die Fortführung hat begonnen. Z. B. Goethe „Erlkönig". Mit der Frage des 5. Verses „Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht?" ist die Grenze des Einganges erreicht. Alles bis hierhin ist nach der Phantasie des Dichters zusammengestellt, der Hörer hat nichts als es anzunehmen: Nacht und Wind, liebevoll sorgender Vater, aufgeregtes, geängstetes Kind. Nun aber wirken eben diese Allgemeinheiten als Grenze und Richtung der Fortführung. Das Kind muß etwas Derartiges antworten wie: „Siehst, Vater, du den Erlkönig nicht?" Die Nennung einer Schreckgestalt der Phantasie ist mit den ersten Worten des Einganges vorbereitet, mit jener Frage des Vaters unmittelbar nothwendig gemacht. Nachdem hinwieder der Erlkönig genannt ist, muß im Gedichte das weiter Folgende sich diesem Bestandtheil desselben anschließen. Das Gedicht kommt unabläßig aus dem Antrieb nicht heraus, der in seinen eigenen Aufstellungen liegt. Goethe, An den Mond. Das Gedicht beschränkt sich auf die Ausführung dessen, was in allgemeiner Weise in den Aufstellungen des Eingangs gegeben ist. Der stille Nebelglanz des Mondenscheines beharrt das ganze Gedicht hindurch als Befreier und Tröster des leidenden Herzens, das leidende Herz beharrt als von seiner Fessel gelöst, zur Aussprache seiner Schmerzen bewogen, der Linderung der Schmerzen fähig.

Je straffer das Gesetz der Folgerichtigkeit eingehalten wird, desto vollkommener ist das Gedicht. Auf ihm beruht der Satz der Aristotelischen Poetik (9, 3): „Die Poesie ist philosophischer und eifriger (*φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον*) als die Geschichte." Zwischenfälle, Zufälle, ferner Abbrechen, Verschieben oder Verlieren des Gegensatzes, der eingefädelt ist, oder der Voraussetzungen, die eingetreten sind, Zerstreuung in's Weite, nur geringe Abweichung von der Richtung, die der Gedanke eingeschlagen hat, kommen in der Poesie nicht vor. Aristoteles' Gedanke, die „Geschichte" (*ἱστορία*) zum Vergleich herbeiziehend, beschränkt sich auf die epische und dramatische Poesie. Der Gedanke kann aber auf die Lyrik ausgedehnt werden: die Poesie ist philosophischer und eifriger als das Leben der Seele und des Geistes in Wirklichkeit.

b. In „freier Erfindung." Wie es geschehen könne, daß freie Erfindung mit folgerichtiger Entwicklung zusammengehe, ist im Obigen bereits angedeutet. Die Folgerichtigkeit besteht darin, daß die allgemeinen Begriffe, die im Dichtwerk aufkommen, eingehalten werden; Freiheit hinwieder darin, daß die Entscheidung für Eine der Besonderheiten, die im Umkreis jener Allgemeinheit liegen, dem Dichter anheim gegeben ist. In Bezug auf die obigen Dichtungen Goethe's haben z. B. neben der Möglichkeit, den „Erlkönig" zu nennen, die Möglichkeiten vieler anderen Schreckbilder der Phantasie gelegen; neben der Möglichkeit, vom „Nachklang froh und trüber Zeit" zu reden, viele andere Möglichkeiten aus dem Bewußtsein einer Seele, die sich gelöst fühlt ꝛc.

Das Wesen der Poesie und namentlich die Freiheit der Erfindung in der Fortführung ist aber auf diese Weise nicht vollkommen bezeichnet. Dichten ist nicht Wählen, sondern Schaffen. Wählen setzt fertige Gegenstände voraus; der Dichter dagegen bringt hervor, was erst durch ihn zu etwas Fertigem wird. Die Art der dichterischen Thätigkeit ist „schaffen", auch wenn zwischen dem Verschiedenen, was der Dichter schafft, sich das Verhältniß des Allgemeinen und Besonderen oder das der Voraussetzung und Folgerung erkennen läßt. Die Verstandesrichtigkeit dabei ist die selbstverständliche, begleitende Beschaffenheit; das wesentlich Dichterische dagegen liegt in dem, was von der Erfindung herrührt. Nicht, wie im philosophischen Denken, geht der dichterische Geist nacheinander von Einem zum Anderen (vom Grund zur Folge, vom Allgemeinen zum Besonderen) über. Sondern aus

der inneren geistigen Mitte wird das Ganze geschaffen: das Ganze mit all' seinen Einzelheiten. Nicht der geringste Zug im Gedicht wird nur aus Einem (aus dem Vorangehenden) gefolgert, sondern Alles wird mitsammen gebildet und für einander bestimmt. Nicht ohne daß das Folgende bereits gewußt wird, wird ein Vorangehendes aufgestellt. Nicht ohne daß etwas Allgemeines für ein bestimmtes Besonderes berechnet ist, wird es genannt. Und so das ganze Gedicht hindurch. Ueberall gehen folgerichtige Entwicklung und freie Erfindung mit gleicher Kraft zusammen. Fehlte an einer Stelle die folgerichtige Entwicklung, so hieße das: der Zusammenhang wäre unterbrochen oder, mehr noch, ein Fehler im Denken wäre da. Fehlte an einer Stelle die Kraft der Erfindung, so hieße das: Poesie hörte auf, die Prosa käme zur Geltung.

Nur bei den Aufstellungen des Einganges kommt für den Leser die Gleichzeitigkeit dieser beiden Denkgründe (Erfinden und Folgern) nicht unmittelbar zur Wahrnehmung. Der Leser empfindet das Eingangs-Gesagte lediglich als Erfindung des Dichters. Aber nicht lange. Hat er Verlauf und Schluß vernommen, so wird ihm von dem Folgenden auch die Gedankenverknüpfung zu diesem Ersten zurück klar. Die Aufstellungen des Einganges waren im Geiste des Dichters ebenso durch die Absicht des Ganzen, wie durch die Art der Fortführung, die beide vorher festgestellt wurden, bedingt.

Nachdem aber die Aufstellungen des Einganges einmal stattgefunden haben, besteht auch für den Leser das inhaltlich Poetische des Gedichtes unabläßig nicht sowohl in dem, was, sondern in der Form und Art, wie es gegeben wird. Für das, *was* gegeben wird, liegt in dem Gesetz der folgerichtigen Entwicklung der Hinweis und die Voraussicht. In der Form und Art aber, *wie* es gegeben wird, zeigt der Dichter seine erfindende Kraft. Gemäß dem Gesetz der folgerichtigen Entwicklung geht der Geist des Hörers dem Worte des Dichters voran: er fühlt, er weiß, was kommen muß. Gemäß dem Gesetz der freien Erfindung aber wartet er ab. An Einer Stelle angelangt, könnte jedes Dichtwerk, wenn es bloß auf das Was ankäme, abbrechen. Alle Bestandtheile, aus denen der Schluß sich berechnen läßt, sind vorhanden. Nur in Bezug auf das Wie bringt das Gedicht Unvoraussichtliches.

3. Schluß.

„Das Dichtwerk schließt, indem es die Entwicklung in ihr selbst beendigt d. h. indem es die Gegensätze des Einganges lediglich durch die Mittel des Gedichtes erledigt." Eine zweifache Aufgabe liegt hierin: eine negative und eine positive. Die negative ist: nichts Neues, nichts, dessen Auftreten nicht von Anfang an vorbereitet wäre, im Schluß herzutragen. Die positive: erschöpfen, ergründen, die Allgemeinheiten des Einganges zu einem gliederreichen Ganzen entfalten, wie es der Größe und Art der Eingangsaufstellungen entspricht. Die Entwicklung wird nicht abgebrochen, sondern, wie sie gedankengemäß beginnt, so auch gedankengemäß geschlossen. Sie wird durch alle Stufen hindurch geleitet, die möglich sind. Sie wird endlich bis zu einer Stufe geführt, die deshalb als letzte empfunden wird, weil der Gegensatz, auf dem die Entwicklung ruht, erledigt ist. Ein Gedanke wird erreicht, der ebenso unbedingt als Letztes aufgenommen wird, wie die Gedanken des Einganges als Erstes. Das Erste und das Letzte beziehen sich, wie groß auch die Entwicklung sei, die dazwischen liegt, unmittelbar auf einander.

In Bezug auf den Eingangsgegensatz ist die Art, wie der Schluß erreicht wird, verschieden. Und zwar:

1. in Dichtungen *objektiven* Stoffes insofern, als entweder die eine Seite des Gegensatzes durch die Kraft der anderen aufgehoben wird (z. B. bei Goethe, Erlkönig; Schiller, Taucher; Uhland, König Karl's Meerfahrt; Kleist,

Hermannschlacht); oder insofern als eine Ausgleichung zwischen beiden Seiten hervorgebracht wird d. h. eine Stellung zu einander, bei der sie des Gegensatzes sich begeben (z. B. bei Bürger, der Kaiser und der Abt, Schiller, Kampf mit dem Drachen, Lessing, Minna von Barnhelm; Kleist, Prinz von Homburg).

2. In Dichtungen subjektiven Stoffes ist die Schlußerledigung insofern verschieden, als entweder eine Befreiung vom Gegensatz des Einganges eintritt (z. B. Goethe, An den Mond; Chamisso, Schloß Boncourt; Lessing, die Epigramme an den Leser); oder eine Versenkung in den Gegensatz des Einganges (z. B. Goethe, Schäfers Klagelied; Uhland, die Kapelle, Schäfers Sonntagslied; Lenau, Liebesfeier; Rückert, Abendlied).

Jedes Gedicht hat sein Maß in sich: in den Aufstellungen des Einganges. Mit der Zahl und nach der Art der letzteren wächst namentlich auch die Menge dessen, was im Schluß des Gedichtes gegen einander ausgeglichen werden muß. In größeren Dichtungen objektiven Stoffes ersteht hieraus eine besondere Aufgabe. Die Entwicklungsgänge von allen Gegensätzen her, die im Eingang als Voraussetzung des Konfliktes aneinander gereiht sind, müssen zusammengeführt werden, damit sie, jeder in seiner Art, an der Erledigung des Konfliktes Antheil bekommen. Man nennt den Schlußtheil größerer epischer und dramatischer Dichtungen, der dieser Aufgabe gemäß gestaltet ist: Katastrophe (griech. καταστροφή, Umwendung). Bei Goethe, „Hermann und Dorothea" nimmt die Katastrophe den letzten Gesang ein; bei Lessing, „Minna von Barnhelm" den letzten Akt.

§. 90. Die einfachste Form.

Die einfachste Form des Dichtwerkes wird gebildet, wenn die erste Fortführung des Gedankens sogleich den erledigenden Schluß ausmacht.

Dies ist im Allgemeinen die Regel der Sprüche, Gnomen und Epigramme. Sie sind dem Dispositionsgesetz nach zweitheilig. Die drei Anforderungen der poetischen Disposition werden in einer Form, die nur zwei Glieder erkennen läßt, erfüllt. Die Einfachheit, in der dies geschieht, geht zuweilen so weit, daß es auch mit wenig mehr als mit zwei Worten vollbracht wird. In dem Volksspruch z. B.

Eile mit Weile

enthält das Wort „Eile" die Aufstellungen des Einganges, und zwar, dem Gesetz gemäß, sowohl in Unmittelbarkeit und Allgemeinheit, wie auch, obwohl nur Ein Wort gesprochen wird, mit dem Gegensatz in ihm. Die imperative Form des Wortes ist es, in der der Gegensatz mitgegeben ist. Der Angeredete trägt ihn sofort hinzu. Das Gebot „eile" tritt der Lage gegenüber, in der er sich befindet, der Beschäftigung, in der er begriffen ist. „Wann? wobei? warum soll ich eilen?" so fragt er. Oder „ich eile ja schon!" so erwidert er widersprechend. In Gedanken dieser Art liegt die Aufgabe, die Spannung des Dichtwerkes. Der Spruch fährt fort: „mit Weile". Fortführung und Schluß fallen hierin zusammen. Durch die Beschränkung, die das Gebot des Eilens empfängt, wird die Spannung aufgehoben, die Aufgabe des Denkens geschlossen. Unsere Denkthätigkeit ist befriedigt, weil wir einen allgemeinen Gedanken für alle Lagen, alle Beschäftigungen und Bestrebungen des Lebens empfangen haben. — In Epigrammen gliedern sich die zwei Theile nach größeren Bestandtheilen, nicht nach Wörtern, sondern nach Sätzen. Z. B. Schiller, Aufgabe:

Keiner sei gleich dem Andern; doch gleich sei Jeder dem Höchsten!
Wie das zu machen? Es sei Jeder vollendet in sich.

Den Eingang mit seinem Gegensatz enthält der erste Vers. Der zweite läßt die Erledigung desselben unmittelbar als Antwort auf die Frage folgen. — Auch Lieder nähern sich häufig dieser Art des Epigramms. Heine, Leise zieht:

Leise zieht durch mein Gemüth
Liebliches Geläute.
Klinge, kleines Frühlingslied,
Kling' hinaus in's Weite!

Kling hinaus bis an das Haus,
Wo die Blumen sprießen,
Wenn du eine Rose schaust,
Sag', ich laß' sie grüßen.

Die rhythmische Theilung des Gedichtes in zwei Strophen fällt mit der Dispositionstheilung in den Eingang und Schluß zusammen. Der Eingang (Str. 1) besteht in der Aufstellung des Gegensatzes, den das im Gemüth empfundene Geläute gegenüber dem Gedanken, es in's Weite klingen zu lassen, bildet. Der Abschluß (Str. 2) folgt unmittelbar: die Aufforderung, bei dem Hause, wo die Blumen sprießen, den Gruß an die Rose zu bestellen. Selbst größere Dichtungen, und zwar Dichtungen epischer Art, zeigen denselben zweitheiligen Bau z. B. Geibel, Friedrich Rothbart (§. 11):

Tief im Schoße des Kyffhäusers
Bei der Ampel rothem Schein
Sitzt der alte Kaiser Friedrich
An dem Tisch von Marmorstein.

Ihn umwallt der Purpurmantel,
Ihn umfängt der Rüstung Pracht,
Doch auf seinen Augenwimpern
Liegt des Schlafes tiefe Nacht.

Vorgesunken ruht das Antlitz,
Drin sich Ernst und Milde paart;
Durch den Marmortisch gewachsen
Ist sein langer, goldner Bart.

Rings wie ehrne Bilder stehen
Seine Ritter um ihn her,
Harnischglänzend, schwertumgürtet,
Aber tief im Schlaf, wie er.

Heinrich auch, der Osterdinger,
Ist in ihrer stummen Schaar,
Mit den liederreichen Lippen,
Mit dem blondgelockten Haar.

Seine Harfe ruht dem Sänger
In der Linken ohne Klang,
Doch auf seiner hohen Stirne
Schläft ein künftiger Gesang.

Alles schweigt, nur hin und wieder
Fällt ein Tropfen vom Gestein,
Bis der große Morgen plötzlich
Bricht mit Feuergluth herein;

Bis der Adler stolzen Fluges
Um des Berges Gipfel zieht,
Daß vor seines Fittigs Rauschen
Dort der Rabenschwarm entflieht.

Aber dann wie ferner Donner
Rollt es durch den Berg herauf,
Und der Kaiser greift zum Schwerte
Und die Ritter wachen auf.

Laut in seinen Angeln tönend,
Springet auf das ehrne Thor,
Barbarossa mit den Seinen
Steigt im Waffenschmuck empor.

Auf dem Helm trägt er die Krone
Und den Sieg in seiner Hand,
Schwerter blitzen, Harfen klingen,
Wie er schreitet durch das Land.

Und dem alten Kaiser beugen
Sich die Völker all zugleich,
Und aufs Neu' zu Aachen gründet
Er das heil'ge deutsche Reich.

Der Eingang erstreckt sich über sechs Strophen. Erst die sechste führt unter den in Breite gegebenen Aufstellungen des Einganges den Gegensatz ein: den „künftigen Gesang". Die Enthüllung dieses Gesanges, die Prophezeiung des Morgens, an dem der Kaiser mit seinem Gefolge den Berg verläßt, schließt das Gedicht unmittelbar. Die Aufstellungen des Einganges haben alle volles Leben und volle Bedeutung dadurch empfangen.

§. 91. Das dreitheilige Gedicht.

Mehr entwickelt ist die Form derjenigen Dichtungen, die drei Glieder unterscheiden lassen; und zwar je eines für eine der Bestimmungen, auf denen das Gesetz der poetischen Disposition beruht:

1. den Eingang, der die Aufstellungen des Dichtwerkes giebt;
2. die Mitte, die die Fortführung, und
3. den Schluß, der die Erledigung der Eingangsaufstellungen bewirkt.

Dem Umfang nach stehen die drei Theile in sehr verschiedenem Verhältniß. Das Harmonische, das die poetische Disposition mit sich führt, liegt nicht in den äußeren Maßen, sondern in der Art der inneren Verknüpfung. Verhältnißmäßig überwiegende Länge empfängt die Mitte theils unmittelbar wegen des Gesetzes der erschöpfenden Durchführung, theils mittelbar dadurch, daß in der Fortführung neue Gegensätze auftreten, die, der Ausgleichung zugeführt, sich abermals spalten, und so fort, je nach der Freiheit des Dichters. Z. B. Schiller, Kampf mit dem Drachen. Der „Eingang" umfaßt vier Strophen. Entgegenstellung einerseits des Ritters, der den Lindwurm getödtet hat, andrerseits des zujauchzenden Volkes, gegenüber dem Meister, der die That nach dem Gesetz des Ordens beurtheilt. Die „Mitte" bildet in 20 Strophen das zweimalige Hin- und Widerreden zwischen Ritter und Meister: die Abwägung beider Seiten des Konfliktes, der aufgestellt ist. Der „Schluß" liegt in der letzten Strophe: Ausgleich des Gegensatzes durch den Gehorsam des Ritters und den anerkennenden Rechtsspruch des Meisters. Uhland, König Karl's Meerfahrt. Eingang, erste Strophe: Entgegenstellung des Meerfahrers mit seinen Genossen, gegenüber dem Sturm, der ihn verstößt. Mitte, 12 Strophen: Aeußerungen des Unmuthes und Verzagens aus dem Herzen der zwölf Genossen. Schluß, letzte Strophe: Karl's Ausdauer am Steuer, bis sich der Sturm gebrochen. Goethe, An den Mond. Eingang, erste Strophe: Entgegenstellung des Naturbildes, gegenüber der Stimmung des Herzens. Mitte, 6 Strophen: Folge verwandter Naturbilder, je nach dem Erwachen verwandter Erinnerungen. Schluß, 2 Strophen: Seligpreisung dessen, der mit einem Freunde die Geheimnisse der Brust in der Stille durchwandert. Chamisso, Schloß Boncourt. Eingang, erste Strophe: Entgegenstellung der Gegenwart des Greises, gegenüber den Kindheitserinnerungen. Mitte, 7 Strophen: Entfaltung der Erinnerungen in Bezug auf das heimathliche Schloß. Schluß, 2 Strophen: Aussöhnung des Gemüths im Segen des Feindes und im Sängerbewußtsein.

Gliederung größerer Dichtungen. Z. B. Goethe, Hermann und Dorothea. 1. Eingang: Gesang 1 und 2. S. §. 89. — 2. Mitte: Gesang 3 bis 8. Auf Anlaß des Konfliktes zwischen Vater und Sohn greifen alle im Eingang zusammengekommenen Personen zur Fortführung ein: zuerst die Mutter nach ihrer Kenntniß des Sohnes und nach ihrer Liebe zu ihm, dann die beiden Freunde, Prediger und Apotheker, nach ihrem guten Willen und Vermögen. Die Erzählung verfolgt den Verlauf, indem sie die Personen in drei Gruppen trennt: Vater und Mutter, die daheim bleiben und abzuwarten beschließen, Prediger und Apotheker, die innerhalb der auswandernden Gemeinde Auskunft über Dorothea suchen; und Hermann und Dorothea, die zu einer einsamen Besprechung zusammenkommen. Die Folge dieser Trennung ist ein neuer Gegensatz. Vater und Mutter erwarten Hermann's Ankunft mit seiner Verlobten; Dorothea dagegen betritt in ihren Gedanken die Schwelle des Hauses als Magd. — 3. Schluß, Gesang 9. Die Katastrophe wird bewirkt, indem alle Personen, die im Eingang sich allmälig

zusammen gefunden hatten, wieder vereint sind; nun unter ihnen auch Dorothea. Die mißverständlichen Voraussetzungen, die Vater und Mutter hegen, bewirken eine erschöpfende Enthüllung der Charaktere Aller, namentlich des Vaters, Hermann's und Dorothea's. Der Ausgleich zwischen Vater und Sohn, ferner die Verbindung zwischen Hermann und Dorothea, wird als die wohlbegründete Folge aller vorangegangenen Vorgänge geschlossen und befestigt.

Kleist, Hermannsschlacht. 1. Eingang, Aufzug 1 und 2. Aufstellung der Gegensätze, und zwar: des Hauptgegensatzes zwischen Rom und Deutschland (Rom, von einheitlichem Willen geleitet: Deutschland, zersplittert; Rom, soweit vorgeschritten, daß es aller schwächeren deutschen Fürsten Herr geworden, der beiden stärksten aber, des Cheruskers Hermann und des Sueven Marbod, eines durch den anderen, Herr zu werden in Begriff ist: Deutschland dagegen, seinem Untergang anscheinend preisgegeben, da Hermann, der einzige Fürst, der die Absichten der Feinde durchschaut und ihre Macht ermißt, von zwei Seiten mit Gewalt bedroht wird, von Rom und von Marbod); verschiedener nebenliegender und untergeordneter Gegensätze: Hermann's und der kleineren Fürsten, Wolf, Thuiskomar ꝛc., die an seinem Hofe weilen (Hermann, einen großen Gedanken zur Rettung des Vaterlandes geheim pflegend und mit Alles-wagendem Muthe vorbereitend: die kleineren Fürsten dagegen, kurzsichtigen Blickes und mit engherzig hadernder Geschwätzigkeit sich dem Augenblick überlassend); ferner Hermann's und Marbod's (Hermann, um den Preis der Freiheit des Vaterlandes zur Unterwerfung unter Marbod bereit: dieser dagegen mit Hilfe der Römer nach Oberhoheit über Hermann strebend); ferner des Legaten Ventidius und Thusnelda's (Ventidius, des ehrgeizigen, römischen Jünglings, Thusnelda's Verderben planend: Thusnelda dagegen, der sinnigen züchtigen Hausfrau, unnahbar in ihrer Reinheit und Hoheit); ferner Hermann's und Thusnelda's (Hermann, der Politik seine Gedanken unterordnend, muthet seiner Gemahlin zu, sich Dreistigkeiten des römischen Jünglings gefallen zu lassen: Thusnelda dagegen, nur im Gefühl des Geziemenden lebend, weist die Zumuthung zurück) ꝛc. Alle diese Gegensätze stellt der Eingang dar, anhebend mit einer Jagdscene im Walde, wo Hermann und Thusnelda mit dem römischen Legaten und den kleinen deutschen Fürsten sich theils zusammenfinden, theils zu Einzelgesprächen trennen; darauf (Aufz. 2) zu verschiedenen Scenen im Fürstenzelt der Teutoburg fortschreitend, wo zuerst Ventidius und Thusnelda, dann Thusnelda und Hermann den Gegensatz, der zwischen ihnen obwaltet, aufdecken, von wo ferner Hermann den Boten an Marbod mit der Enthüllung seiner Pläne und der Gelobung seiner Unterwerfung entsendet. — 2. Mitte, Aufzug 3 und 4. Alle jene Gegensätze kommen nach den in ihnen wirkenden Charakteren einen Schritt weiter, zu schärferer Anspannung. Sowohl der Gegensatz zwischen Rom und Deutschland (Varus kommt seiner Absicht, Hermann's Land zur römischen Provinz zu machen, näher, überzieht es mit Truppen und bestimmt den Ort des Kastells: Hermann dagegen gelingt es, ihn und Ventidius mit Täuschung enger zu umspannen, und seine Macht unter der Maske eines Bundesgenossen neben ihnen zu erhöhen); wie die anderen Gegensätze: der zwischen Hermann und den kleineren Fürsten (die kleineren Fürsten treten vor der Macht der fortschreitenden Ereignisse zurück: Hermann aber nimmt das ganze Volk zum Kampf gegen Rom in's Gefolge); zwischen Hermann und Marbod (Hermann's Vaterlandssinn überwindet Marbod's Parteistellung); zwischen Ventidius und Thusnelda (Ventidius sendet die Locke, die er von Thusnelda besitzt, an die Kaiserin Livia als Probe des Haares, das er ihr bald voll übersenden werde: Thusnelda wandelt sich in Entrüstung und beschließt Rache); zwischen Hermann und Thusnelda (Thusnelda söhnt sich mit Hermann aus; Hermann gestattet ihr Antheil an dem Kampf gegen die Römer).

— 3. Schluß, Aufzug 5. Jedem der Fäden, die gesponnen sind, ist die Art, wie er zusammengezogen wird, mitgegeben. Varus und die römischen Kohorten gerathen zwischen Hermann's und Marbod's Heere und gehen zu Grunde; Ventidius, zu einer Zwiesprache mit Thusnelda sich einstellend, wird von der Bärin zerfleischt, die auf Thusnelda's Befehl gegen ihn losgelassen worden; die Fürsten und das Volk, Marbod an der Spitze, geben Hermann die Ehre.

§. 92. Das große Dichtwerk.

Mit der Größe des Dichtwerkes hängen Formeigenthümlichkeiten zusammen, die nach der Freiheit des Dichters eintreten; namentlich folgende zwei:

1. das Argument d. h. die Inhaltsangabe, Vorausſage des Ganzen, vor den Aufstellungen des Einganges;

2. Episoden d. h. Unterbrechungen des Zusammenschlusses durch Einfügung von Bestandtheilen, die nicht vorbereitet sind und nicht weiter geführt werden.

Beide Formeigenthümlichkeiten sind Abweichungen vom Gesetz der Disposition, die mit der Größe des Stoffes zusammenhängen: mehr und weniger zulässige oder nothwendige Ergebnisse derselben.

1. Das Argument (lat. argumentum, Zeichen, Merkmal eines Gegenstandes; dann der Gegenstand selbst, der Stoff; griech. ὑπόθεσις, die Hypothese, Annahme). Die inhaltliche Vorausſage des Ganzen ist im großen Gedicht ein Ersatz für die Wirkung, welche im Gedichte kleineren Stoffes der „Eingang" unmittelbar hervorbringt d. i. den Blick auf's Ganze, das Vorauswissen desselben (§. 88). In einem Gedicht größeren Stoffes treten (unmittelbar um der Größe willen) im „Eingang" zu viel Bestandtheile, über- und untergeordnete, nebeneinander, die Ausführung geht zu sehr in's Weite, als daß die Erkennung der Absicht des Ganzen sogleich daraus möglich würde. Diesem Mangel hilft die vorausgeschickte Inhaltsangabe ab. — Besonders für epische Dichtungen in rhythmischer Form ist sie von wesentlicher Bedeutung. Sie bildet (bei der Ruhe und Ausbreitung, die der Darstellung des größeren Epos eigen ist) ein wohlthätiges Gegengewicht gegen die kleine Gliederung, welche die Verse und Strophen bewirken. — Die Griechen verbanden das Argument mit der Anrufung der Muse; z. B. Ilias (Voß' Ueberſetzung):

Singe den Zorn, o Göttin, des Peleiaden Achilleus,
Ihn, der entbrannt den Achaiern unnennbaren Jammer erregte,
Und viel tapfere Seelen der Heldensöhne zum Ais
Sendete, aber sie selber zum Raub ausstreckte den Hunden
Und dem Gevögel umher: so ward Zeus' Wille vollendet
Seit dem Tag, da einst durch bitteren Zank sich entzweiten
Atreus' Sohn, der Herrscher des Volks, und der edle Achilleus! —

eine Form, die von neueren Dichtern in verschiedenen Umbildungen benutzt ist; z. B. Klopstock, Messias:

Sing', unsterbliche Seele, der sündigen Menschen Erlösung,
Die der Messias auf Erden in seiner Menschheit vollendet,
Und durch die er Adam's Geschlecht zu der Liebe der Gottheit,
Leidend, getödtet, und verherrlichet, wieder erhöht hat.
Also geschah des Ewigen Wille. Vergebens erhub sich
Satan gegen den göttlichen Sohn; umsonst stand Juda
Gegen ihn auf: er that's und vollbrachte die große Versöhnung.

Besonders geistvoll und lebendig ist die Art, wie Wieland „Oberon" den Inhalt angiebt. Der Dichter fühlt sich sofort, in Folge der Anrufung an die Musen, auf dem Pegasus über dem Lande der Romantik schweben. Er zeichnet die Wunderbilder, die sein Auge schaut. Wie in einem verworrenen, aber durchsichtigen Knäuel liegt der Inhalt des ganzen Heldengedichtes in den Strophen, die dem „Eingang" vorangehen. — Goethe „Hermann und Dorothea" hat eine Inhaltangabe voranzustellen unterlassen. Die Einfachheit des Stoffes überhob ihn dieser Form. Den Schlußgesang aber, der einerseits Fäden in mehrfacher Verschlingung, andrerseits die Aufgabe des Ausgleiches stark gespannter Gegensätze aufnimmt, läßt der Dichter folgendermaßen beginnen:

Musen, die ihr so gern die herzliche Liebe begünstigt,
Auf dem Wege bisher den trefflichen Jüngling geleitet,
An die Brust ihm das Mädchen noch vor der Verlobung gedrückt habt;
Helfet auch ferner den Bund des lieblichen Paares vollenden,
Theilet die Wolken sogleich, die über ihr Glück sich hinaufziehn!
Aber saget vor Allem, was jetzt im Hause geschiehet. —

Der Kunstbau des Drama's macht im Allgemeinen die Inhaltsangabe theils unnöthig, theils unmöglich. Doch ist das Gesetz desselben nicht immer mit gleicher Klarheit erfaßt worden; und die Schwierigkeit seiner Ausführung hat von den ersten Jahrhunderten des Drama's her ein Auskunftsmittel dafür gefunden: den „Prolog", in welchem (wie im Inhaltsvorwort des Epos) der Blick für das Ganze gerichtet wird. Für dramatische Dichtungen besonders großen Stoffes und vielgegliederter Form hingegen haben die formgewandtesten Dichter späterer Zeit eine dem Drama vorangehende Zusammenfassung des Ganzen für zweckmäßig erachtet. In diesem Sinne dichtete Goethe zum „Faust" das „Vorspiel im Himmel", Schiller zu den Dramen „Piccolomini" und „Wallenstein's Tod" das Vorspiel „Wallenstein's Lager" ꝛc.

Lyrische größere Dichtungen bedürfen des zusammenfassenden Vorwortes ebenso. Tiedge stellt der „Urania" die „Weihe" voran, worin er den Gedanken, daß der Mensch sich über die Trauer um ein geliebtes Grab erheben solle, als ein Gebot des Himmels ankündigt. Rückert giebt im ersten der „geharnischten Sonette" die Aufgabe an, der er sich in den folgenden widmet: mit den Waffen des Dichters in den Kampf des Vaterlandes miteinzugreifen ꝛc.

2. Die Episode (griech. ἐπεισόδιον, von außen hineinkommend; bei den Griechen zuerst die Rede der dramatischen Person, die zwischen die Chöre der Tragödie gestellt wurde, dann in allen Gattungen das von außen in den Verlauf des Gedichtes Getragene).

Für epische und dramatische Dichtungen größeren Stoffes sind die Episoden meistens eine Nothwendigkeit. Die hauptsächlichste Stelle, an der sie hier eintreten, ist die Mitte. Je größer der Stoff ist, desto mehr macht die Entwicklung Stufen durch, die im Eingang nicht sogleich, auch nicht durch Andeutungen bestimmbar sind. Die Bewegung geräth unter Einflüsse eines Gebietes, das über den zum Grunde liegenden Konflikt hinausreicht. In Goethe „Hermann und Dorothea" (V. und VI.) bildet die Einführung des „Richters" eine Episode. Der Richter ist für den Verlauf der Handlung ein nothwendiges Glied (theils zur Kennzeichnung der Gemeinde, der Dorothea angehört, theils zur Charakterisirung Dorothea's); steht aber dem Ereigniß, dessen Darstellung das Gedicht gewidmet ist (Lösung des Konfliktes zwischen Vater und Sohn in Betreff der Vermählung des letzteren) zu fern, als daß er im Eingang hätte mitgegeben werden können. In Lessing „Minna von Barnhelm" (III, 2) bildet das Auftreten Riccaut's de la

Marlinière eine Episode. Riccaut ist für den Verlauf der Handlung ein wesentliches Glied (zur Hinlenkung auf das Gebiet, von dem die Entscheidung der Rechtssache Tellheim's zu erwarten ist); steht aber dem Konflikt, aus dem das Drama entspringt (zwischen Minna und Tellheim) ganz fern. In Kleist „Hermannschlacht" (IV, 3—6) bildet das Auftreten des Waffenschmied Teuthold und seiner von den Römern mißhandelten Tochter eine Episode (das Ereigniß bildet für die Wandlungen in der Stimmung des Volkes ein nothwendiges Glied, gehört aber einem Gebiet an, das den übrigen Personen des Drama's ganz fern liegt).

Auch im Eingang und im Schluß des Dichtwerkes kommen zuweilen Episoden vor. In Lessing „Minna von Barnhelm" (I, 5) bildet das Auftreten der Wittwe des Stabsrittmeisters Marloff eine Episode im Eingang. Die Beziehungen dieser Dame werden nicht weiter verfolgt, ihr Auftreten hat nur Bedeutung für die Charakterisirung Tellheim's, nicht für die Handlung des Dramas. In Kleist „Hermannschlacht" (V, 4) bildet das Auftreten der Alraune eine Episode im Schluß. Die Alraune hat keine Beziehungen auf Einleitung und Verlauf der Handlung, nur für die Katastrophe.

Für Episoden gilt das allgemeinste Gesetz der Kunst, das im Begriff der Schönheit liegende, mit besonderem Nachdruck. Sie werden in starker Weise als „Gegensatz" zu dem, was Inhalt und Charakter des Dichtwerkes im Ganzen ausmacht, erfunden. So die obigen Episoden. In Goethe „Hermann und Dorothea" giebt der Vorgang, der sich an den Richter knüpft, den Blick auf die Weltlage (im Gegensatz zum Gesichtskreis des Kleinstadtbürgerthums), ferner auf Verhältnisse, die aus ihrer Ordnung gekommen sind und Gelegenheit zu heroischen Handlungen bieten (im Gegensatz zu der unangefochtenen Gewohnheit und Sitte der im Frieden lebenden Stadt). Bei Lessing „Minna von Barnhelm" bildet Riccaut, der abenteuernde Charakter, den Gegensatz zu der Gewissenhaftigkeit, die Dame in Trauer den Gegensatz zu der Heiterkeit aller anderen Verhältnisse und Charaktere im Lustspiel. Bei Kleist „Hermannschlacht" steht das Leid des Waffenschmiedes Teuthold im Gegensatz zu der Siegesfreude, der das Volk entgegengeht; die geheimnißvolle Art der Alraune im Gegensatz zu der offenbaren und naturgemäßen Entwicklung der anderen Dinge.

In Dichtungen größerer Ausführung, aber einfachen Stoffes entspringen Episoden zuweilen lediglich aus dem Gesetz des Gegensatzes: nämlich aus dem Bedürfniß, den Verlauf des Dichtwerkes aus der Enge der Verhältnisse herauszuheben. So bei Goethe „Werther's Leiden": die Ereignisse, welche die Briefe 20. Oktober 1774 bis 24. März 1775 darstellen. Die Verhältnisse an dem Orte, wo Werther Dienste nimmt (auf Herrschaft der Stände und damit verbundene Geistes- und Gemüthsbeschränktheit gegründet) bilden den Gegensatz zu den Verhältnissen, in denen das Ereigniß des Romanes verläuft (auf Freiheit des Geistes und der Empfindung gegründet).

Für Dichtungen subjektiven Stoffes haben Episoden nicht dieselbe Ausbildung. Die Gegensätze gehen hier mehr ineinander. Alles berührt sich; Objektives und Subjektives ist zugleich gegenwärtig. Weder das Bedürfniß, noch die Möglichkeit, Episoden zu bilden, ist in derselben Weise vorhanden.

§. 93. Wirkung der poetischen Disposition.

Die Wirkung der poetischen Disposition ist Wahrheit des Allgemeinen, und zwar in zweifacher Weise:

1. die unmittelbare Wahrheit der allgemeinen Aussage;
2. die mittelbare des Symbols.

Die „unmittelbare Wahrheit der allgemeinen Aussage“ tritt vorherrschend in denjenigen Dichtwerken ein, die subjektive Stoffe behandeln. Am stärksten und reinsten ist sie in lyrischen Dichtungen didaktischer Tendenz vorhanden. Jede Sentenz ist unmittelbar eine Aussage allgemeiner Wahrheit. Der Spruch: „Es fällt keine Eiche von Einem Streiche“ ist ein Wort nicht bloß für den Holzhauer, sondern für Jedermann: für den Feldherrn, der im Kriege beschäftigt ist, für den geistigen Arbeiter, der eine schwere Aufgabe des Denkens sich gestellt hat ꝛc. (Vergl. §. 90 über den Spruch „Eile mit Weile“.) Das Lehrgedicht, die Satire bilden ihren Gedankengang fortgesetzt durch Aussagen in Allgemeinheit. Auch in eigentlich lyrischen Dichtungen hat der Inhalt meistens die Weite der unmittelbaren Allgemeinheit. Das „Ich“ des Liedes, der Ode ꝛc. ist das Ich aller Menschen. Der Dichter schreibt es aus *seiner* Empfindung; aber ein Gedicht ist sein Werk dadurch, daß jeder Andere in dasselbe Ich sich versetzt fühlt. Alle Bestandtheile, die ein lyrisches Gedicht enthält, gestalten sich für jeden Leser nach seinem Lebensbewußtsein, nehmen Form und Art der Erfahrungen und Erinnerungen an, die Jeder, abweichend vom Anderen, allein in sich trägt. Z. B. „Busch und Thal“, mit deren Erwähnung *Goethe* „An den Mond“ anfängt, gestalten sich nach den Büschen und Thälern, die Jedem im Leben vertraut geworden sind ꝛc. Die Worte bei *Schiller* „Resignation“: „Auch ich war in Arkadien geboren“ bewirken im Geiste jedes Lesers die Erweckung anderer Erinnerungsbilder aus seiner Kindheit.

Häufig aber *verbindet* sich mit dieser unmittelbaren Allgemeinheit die mittelbare Wahrheit der symbolischen Auffassung: dann nämlich, wenn der Dichter das redende „Ich“ des Liedes durch Beziehung auf einen Stand, eine Thätigkeit, ein Alter ꝛc. beschränkt. Z. B. *Goethe*, Schäfer's Klagelied. Was vom Schäferleben hier erwähnt wird, bekommt erst durch symbolische Deutung Auffassung nach Art der Poesie: nämlich Beziehung auf alle Menschen. Nicht dasjenige im „Schäfer“, was diesen von anderen Menschen unterscheidet, sondern das, was ihn allen gleichstellt, seine Seelenstimmung ist Gegenstand des Gedichtes. Der „Schäfer“ giebt nur die Form dazu. Das Stehen wieder und wieder auf dem Berge, die Sorglosigkeit um die Schafe, das Blicken auf ein verschlossenes Haus, das Verpassen des Regens und Sturmes, das Erscheinen eines Regenbogens, das Vorübereilen ꝛc.: Alles ist Gleichniß für das Empfinden und Thun jedes unglücklich Liebenden in träumerischer Versunkenheit ꝛc. *Wilh. Müller*, Wanderschaft („Das Wandern ist des Müllers Lust“). Was hier von der Mühle entlehnt und auf den Müller bezogen wird, das Wasser, die Räder, die Steine, wird als Beispiel rastloser Beweglichkeit zum Symbol der allgemein menschlichen Wanderlust ꝛc.

Den Stoffen objektiver Poesie theilt die poetische Behandlung, je strenger sie ist, um so mehr die Kraft der symbolischen Umfassung für vieles darin begriffene Aehnliche mit. In *Goethe's* „Erlkönig“ sind Nacht und Wind Symbol des widerstrebenden Uebermächtigen, dem das Leben jedes Menschen sich beugen muß; der Vater, der sein Kind beruhigend und schützend vor sich trägt, Symbol für jeden Vater, der seiner Pflicht gemäß sein Kind behütet; der Erlkönig Symbol für alle Schreckbilder des geängsteten Kindesgemüthes ꝛc.

Durch die symbolische Deutung bekommen Dichtungen, die unmittelbar (d. h. als Aussage der einzelnen Thatsache gewonnen) eine Unrichtigkeit enthalten, eine *vermittelte* Wahrheit, die Wahrheit einer allgemeinen Aussage. Z. B. *Uhland*, König Karl's Meerfahrt. Das Steuern zum heiligen Lande ist Sinnbild für Karl's ununterbrochene Bestrebungen zur Herrschaft des Christenthums; das Verstoßenwerden vom Sturm ist Sinnbild für die unabläßigen Kämpfe Karl's gegen

Völker und Fürsten, die dem Christenthum feind waren; das Ausharren am Steuer, während die anderen Helden verzagen, Sinnbild für Karl's Beharrlichkeit im Kampf für jene Idee ꝛc. Geibel, Kaiser Rothbart. Der Schlaf des Kaisers im Kyffhäuser ist Sinnbild für die Ohnmacht und Thatenlosigkeit Deutschlands, sein Wiedererwachen Sinnbild für das wiedererstehende Reich, die Vermittlung dieses Erfolges durch den Gesang des Osterdinger's Sinnbild für die Wiedergeburt des Reiches aus dem idealen Zug des Volkes, aus derjenigen Kraft und Einheit, welche durch die Dichter den Stämmen Deutschlands zu Theil geworden ist.

Durch die Ausweitung des Inhaltes zur symbolischen Allgemeinheit unterscheidet sich bei der Behandlung historischer Stoffe die poetische von der wissenschaftlichen Art. Das wissenschaftliche Geschichtswerk stellt einzelne Thatsachen, das poetische die allgemeine Art derselben dar. Es ist dabei gleichgiltig, in welchem Grade der Allgemeinheit die Aufstellungen des Einganges geschehen sind (§. 88). — Ein historisches Werk z. B., das die Geschichte des Johanniterordens erzählt, kommt im Verlauf seiner Darstellung auf den Vorgang, den Schiller im „Kampf mit dem Drachen" poetisch behandelt. Es nennt dabei den Ritter, der auf Rhodus den Kampf mit dem Ungethüm (dem Krokodil) glücklich bestanden hat: Dieudonné de Gozon; ebenso den Ordensmeister: Helion de Villeneuve; es bestimmt die Jahre der Amtszeit dieses letzteren: 1323—46; giebt einen Blick auf die Verhältnisse und Schicksale Beider aus der Vor- und Folgezeit. Wir lernen in jeder Hinsicht eine einzelne Thatsache im Zusammenhang mit anderen einzelnen Thatsachen kennen, die sich gegeneinander näher und ferner abgrenzen. In Schiller's „Kampf mit dem Drachen" findet von all diesen Begrenzungen nur die durch den Namen der Insel Rhodus statt. Ritter und Meister werden durch Namen weder von anderen unterschieden, noch ist die Zeit des Ereignisses festgestellt. Die Thatsache, die erzählt wird, ist nicht eine einzelne neben anderen, sondern eine einzige. Die Art, wie die Personen in ihr gekennzeichnet werden, ist die denkbar allgemeinste. Sie sind, wie jederzeit und aller Orten ein ritterlicher Jüngling und ein Ordensmeister sein sollen. Die Folge davon ist, daß auch der Verlauf zwischen ihnen, die Thatsache, die erzählt wird, sich zu etwas Weiterem ausdehnt. Das Gedicht bekommt sinnbildliche Kraft. Das Wagniß des Kampfes mit dem Drachen wird Sinnbild für jede aufopferungsvolle That, die ein edler Mensch unternimmt. Er unternimmt sie mit Vorsicht und Muth, aber ohne Ueberhebung. Das Gericht, das der Meister hält, wird Sinnbild für jedes Gericht, das nach Gerechtigkeit vor sich geht. Es geschieht unter Hochachtung des Gesetzesbuchstabens, aber unter Höherachtung des Geistes der That. Das Gedicht nimmt in Folge davon unausgesprochen allgemeine Lehren in sich auf: die Lehre, daß das Gute die Kraft des Ausgleiches mit den Widersprüchen, die ihm von außen drohen, in sich trägt; die andere Lehre, daß der Werth einer That nicht bloß in den Wirkungen liegt, die sie erreicht, sondern mehr noch in dem Sinne, durch den sie vollbracht ist. Wir bewegen uns ganz in dem Gebiet des allgemeinen Denkens. Erhebung über das bloße Kennenlernen etwas Einzelnen, Ausweitung und Kräftigung der Seele zu unwandelbaren Ueberzeugungen, zu ewigen Lehren: das ist die Wirkung der poetischen Disposition. — Ebenso in Bezug auf Dichtwerke, die des geschichtlich Thatsächlichen mehr in's Einzelne enthalten. Wie viel Schiller z. B. im „Wallenstein" der Geschichte dieses Krieges- und Völkerhelden und der des dreißigjährigen Krieges entnommen hat, und wenn er alles Einzelne darin mit der Geschichte übereinstimmend gegeben hätte, so wäre sein Werk doch etwas Anderes geworden als jedes Geschichtswerk ist: etwas Anderes durch die poetische Disposition d. h. durch die folgerichtige Entwicklung des Ereignisses aus Aufstellungen in Unmittelbarkeit und Allgemeinheit. Alles, was geschieht, bekommt dadurch all-

gemeine Art, die Art des Lebens in allen vergleichbaren Verhältnissen; es wird Sinnbild für tausendfache Gestalten aus anderen Zeiten, Orten, Völkern. Die Sterne, nach denen Wallenstein ausschaut, werden Sinnbild für das Fragen und Hinhören jedes Menschen in's Uebersinnliche, für den Verkehr mit der Vorsehung, mit Gott, in wechselnden Gefühlen und Gedanken. Das Verhältniß Wallenstein's zum Wiener Hof hat die allgemeine Art des Verhältnisses, in dem immer ein hochstrebender Untergebener zu seinem Vorgesetzten, der ihn zu fürchten anfängt, steht. Das Schicksal Wallenstein's wird Sinnbild für den Lebenslauf eines jeden Charakters, der in eigenmächtiger Weise die Schranken seiner Verhältnisse und Pflichten durchbricht. Nach allen Seiten giebt das Drama allgemeine Lehren, die Jeder auf sich bezieht.

Dichtwerke, denen diese Erhebung in's Allgemeine, die Hinwendung zur allgemeinen Wahrheit, fehlt, bringen es nicht zur Wirkung des Poetischen, sie bleiben in der Art des Prosaischen. Was zum Ersatz dafür gegeben werden mag (eingehende Schilderung, wahrheitsgetreue Ausbreitung ꝛc.) kann, wie viel und wie vollkommen es sei, das Poetische nicht ersetzen.

Mit dieser Wirkung der „poetischen Disposition" ist diejenige Seite an ihr berührt, vermöge deren sie mit der „poetischen Idee" zusammenfällt. Das Aeußere am Ganzen des Dichtwerkes (der Bau seiner Dispositionsglieder) und das Innere des Ganzen (die Idee) sind nicht zu trennen; sie geben sich unmittelbar zusammen. (Goethe, Epirrhema S. 46.)

Fünfter Abschnitt.

Poetische Idee.

§. 94. Erklärung.

Poetische Idee ist die Durchdringung eines Gedankenstoffes mit Gefühl und Gedanke des Uebersinnlichen, Ewigen, Göttlichen.

„Idee": griech. ἰδέα (von ἰδεῖν, sehen) Gestalt; die Art, wie ein Gegenstand sich darstellt, seine Beschaffenheit, ferner die geistige Gestalt d. h. Vorstellung, Begriff, Gedanke, Urtheil, Absicht. So auch lat. idea. — In der neueren Philosophie hat das Wort „Idee" durch Kant eine engere Bedeutung empfangen. Kant stellt „Ideen" (oder „Vernunftbegriffe") den „sinnlichen Anschauungen" (oder „Verstandesbegriffen") entgegen: Ideen d. h. diejenigen Begriffe, die in der sinnlichen Erfahrung ein entsprechendes Objekt nicht haben, namentlich Gott, Ewigkeit, Unendlichkeit.

Mit dem Ausdruck „poetische Idee" wird eine Richtung der Schönheit am Dichtwerk bezeichnet, und zwar die höchste und allgemeinste. Sie ist nicht auf Einzelnes und Trennbares im Dichtwerk bezogen: weder (wie Rhythmus und Reim) auf Klangtheile, noch (wie Figuren und Tropen) auf Worte und Sätze, noch (wie die poetische Disposition) auf die Gedankenglieder. Sie betrifft vielmehr das Dichtwerk als Inneres und Eines: die Art seiner Auffassung, den Zug des Seelischen und Geistigen in ihm. Eine Harmonie, die in der Seele des Dichters vollzogen sein muß, fließt in das Gedicht: die Harmonie zwischen der Auffassung des Sinnlichen und der des Uebersinnlichen. Daraus, daß eine solche Uebereinstimmung stattfindet, entsteht das Gedicht. Sie ist der Lebenskeim, der seine Kraft dem Dichtwerk im Ganzen, wie im Einzelnen, vom ersten bis zum letzten, mittheilt. Sie ist in Allem: in jedem Klange, jeder Satz- und Gedankenwendung; und ist doch keines von diesem, einzeln genommen. Sie ist das Seelisch-geistige, ohne welches nicht das Geringste am Dichtwerke entstünde, das aber nur innerlich und vom Ganzen aus sich offenbart.

Dem nicht-dichterischen Gemüth ist je ein Gegenstand des Denkens das Einzelne, Beschränkte, als was er in der Wirklichkeit neben anderen besteht. Und zwar: dem sinnlich thätigen Menschen ist er ein Gegenstand mit Bezug auf die leiblichen Bedürfnisse und Kräfte (der Gegenstand wird begehrt, angeeignet, genossen, benutzt ꝛc.); dem geistig beschäftigten Menschen ist er ein Gegenstand mit Bezug auf die Triebe und Kräfte des Erkennens (der Gegenstand wird beobachtet, zergliedert, verglichen, begriffen ꝛc.). Ganz anders dem dichterischen Gemüth. Ihm spiegelt sich darin das Unendliche, das All der Welt, Gott, die

Ewigkeit. Dem Schiffer ist der Strom das Mittel seines Gewerbes; er führt ihn und seine Ladung das Land hindurch. Dem Naturforscher ist er ein Gegenstand, dessen Art (chemische Bildung, Wärme, Gefälle ꝛc.), dessen Woher und Wohin (Quellen, Zuflüsse, Theilungen, Mündungen ꝛc.) erforscht werden. Dem Dichter ist er, was dieser hinzuträgt: ein Sinnbild des ewigen Lebens, ein Spiegel des Himmels und der Sterne, der Bäume und Berge, ein Gefährte der Stimmungen und Gedanken, ein Begleiter in's Unendliche ꝛc. Dichter ist, wer zu den Gegenständen, die in der Welt vorliegen, etwas Höheres, Allgemeineres, etwas Umfassendes, Durchdringendes, mitbringt: das Gemüth, in welchem das menschliche Ich und das Weltendasein harmonisch zusammengehen. Aus der Freudigkeit dieses rein geistigen, dieses erhobenen und erweiterten Gefühles entspringt die poetische Idee: aus der inneren Offenbarung, die in den Gegenständen mehr als nur sie selbst empfindet und erkennt.

Zur Sprache gelangt der Mensch, wenn er in der Welt Eines vom Anderen und sich von Allem zu unterscheiden fähig wird, zur Poesie aber, wenn ihm über das viele Einzelne, das er zu fassen und zu unterscheiden gelernt hat, die Gewißheit des Unendlichen, die Beziehung aller Dinge auf die Ewigkeit sicher wird. Das Ahnen, Fürchten, Hoffen, dem Geheimniß Gottes entgegen, ist die Voraussetzung, die der Poesie vorangeht. Das Aufkommen einer Seelenregung, in der dieses Gottgefühl sich einem Gegenstande des Empfindens und Erkennens harmonisch verbindet, ist der Quell des einzelnen Gedichtes. Die poetische Idee entwickelt sich daraus.

Der poetischen Idee steht, unter den anderen Richtungen der Schönheit, die poetische Disposition am nächsten. Beide betreffen das Dichtwerk als Ganzes. Der Unterschied aber liegt darin, daß die poetische Disposition das Aeußere (Form und Gliederung), die poetische Idee dagegen das Innere (Art und Wesen) dem Ganzen giebt. In der poetischen Idee liegt Zweck und Rechtfertigung der Gesetze, die für die Disposition aufgestellt sind. Weil das Dichtwerk Gefühle und Gedanken vorträgt, die vom Gefühl und Gedanken des Unendlichen durchdrungen sind: deßwegen geschieht es, daß das Dichtwerk seinen Gegenstand 1. in Unmittelbarkeit und Allgemeinheit aufstellt, 2. ihn seiner eigenen Art gemäß entwickelt, 3. seinen eigenen Anforderungen gemäß erledigt (§. 89).

Gegen das Gesetz der poetischen Idee wird viel gefehlt, vielleicht mehr als gegen die anderen Merkmale der Poesie. Und schlimmer ist es um Mißgriffe in Bezug auf sie. Ist in einem Gedichte ein fehlerhaft gebauter Vers, so kann er verbessert werden; ermattet der sprachliche Ausdruck an einer Stelle, so kann ihm aufgeholfen werden; sind die Verknüpfungen der Disposition nicht gleichmäßig enge, so können sie fester gezogen werden. Gebricht es dagegen in Bezug auf die poetische Idee, so ist für das einzelne Gedicht keine Abhilfe. Das Ganze fällt. Wie geschickt die Gesetze des Versbaues, der Figuren- und Tropensprache, der poetischen Disposition, befolgt sein mögen: erst durch das Hervorleuchten der Idee werden Verse, Tropen und Gedankenverknüpfungen zum Gedicht. Die Idee ist wie das Licht der Sonne, das allerdings heller oder schwächer leuchtet. Aber ohne daß die Sonne aufgeht, wird es nicht Tag.

Die Gesammtheit, die Masse dessen, was poetisch geschaffen wird, kann einem Berge verglichen werden. Wie an einem Berge Gipfel, mittlere Erhöhung und Fuß zu unterscheiden sind: so in dem poetisch Geschaffenen das Eine und das Andere, je nachdem es mehr oder weniger durch Helle und Weite der Idee über die verstandesgemäße Darstellung des beschränkten Einzelnen erhoben ist. Und, wie am Fuße des Berges Strecken vorhanden sind, bei denen der Zweifel sich erheben kann, ob hier das Bildungsgesetz des Berges oder das der Ebene

herrsche: so giebt es auch im Poetischen Schöpfungen, bei denen um der Schwäche der Idee willen Bedenken gerechtfertigt sind, ob die Darstellung der Poesie oder Prosa näher stehe. Beide Gebiete gehen unmerklich in einander über.

Unter den Gebrechen gegen die poetische Idee sind zwei Stufen zu unterscheiden. Die erste ist als das „Fehlen derselben" zu bezeichnen. Gedanken unmittelbarer Wahrnehmung und Erkenntniß in Bezug auf etwas Einzelnes werden in poetische Form gekleidet. Platen „Epigramme" redet diesem Mißbrauch der poetischen Form sogar das Wort:

Bloß Aufschriften ja sind Epigramme; die Treue der Wahrheit
Aber verleiht oftmals kleinen Gesängen Gehalt.

Wenn „Treue der Wahrheit" den Gehalt der Poesie ausmachte, dann wären die Angaben der Geschichtstabellen, die Lehrsätze der Mathematik, die Genusregeln der Grammatik ꝛc. auch Stoff der Poesie. Das Gebiet der Poesie, auf dem dieser Mangel am häufigsten bemerkbar ist, sind die didaktischen Gattungen. Die zweite Stufe ist als „Verirrung in's Gegentheil" zu bezeichnen. Gedanken, die das Versinken des Seelen- und Geisteslebens in's Sinnliche und Gemeine darstellen, werden zu Stoffen der Poesie genommen. Die vielschaffende Tagesliteratur, besonders auf dem Gebiete der Romane und Novellen, Dichter, die aus der Kunst ein Geschäft machen, von dem Müßiggange und der Gedankenlosigkeit der Massen ihre Renten ziehen, stellen diese Kehrseite der Poesie dar.

Die anderen Richtungen der Schönheit können gelernt, geübt werden; die poetische Idee dagegen muß gegeben sein, da sein. Die anderen Richtungen theilen dem Dichtwerke Form, Gliederung mit, die poetische Idee dagegen Wärme und Höhe, die Lebensfähigkeit des Poetischen. In ihr liegt der Grund für die Dauer des Poetischen über alle Zeiten und Völker. Gefühl vom Ewigen zu empfangen ist die Sehnsucht, die alle Zeiten und Alter überdauert; vom Glanze des Göttlichen überstrahlt zu werden ist die Freude, die nie altert, die immer höhere Wogen schlägt, je mehr Seele und Geist sich mit ihr aufschwingen.

§. 95. Stufen der poetischen Idee.

Nach der Entwicklung, welche das Gottesbewußtsein im Geiste des Menschen durchmacht, sind zwei Stufen der poetischen Idee zu unterscheiden:

1. die unmittelbare oder äußerliche, auf der das Göttliche, in phantasiegeschaffene Vorstellungen gefaßt, äußerlich neben den Vorstellungen der Wirklichkeit aufgeführt wird;

2. die vermittelte oder innerliche, auf der das Göttliche als von innen wirkende Kraft gedacht wird, als Gesetz, das in den Vorgängen der Wirklichkeit zur Geltung kommt.

1. Die unmittelbare oder äußerliche Stufe der poetischen Idee stammt von der Kindheits- und Naturstufe des menschlichen Geistes: von derjenigen Art des Vorstellung- und Gedankenbildens, die, dem eben zum Bewußtsein erwachenden Geiste eigen, in den polytheistischen Religionen zur Entwicklung gelangt ist (§. 72). Das Weltbestimmende, Allgemeine, Ewige wird auf diesem Standpunkte äußerlich d. h. in Vorstellungen gefaßt: in Vorstellungen von „Göttern" d. i. von Wesen, die nach Menschen-Art gedacht werden (mit Körper, Seele und Geist behaftet, redend, handelnd, strebend und leidend, gesellschaftliche Beziehungen, Familien, Geschlechter bildend ꝛc.), aber vermöge einer Wundermacht,

die ihnen zuertheilt wird, zu Herrschern und Verwaltern der Welt erhoben. Belebung, Bereicherung der realen Welt mit Göttergestalten ist die Art der ersten Stufe des Ideebildens in der Poesie.

Das Gottesbewußtsein, auf dem diese Art der poetischen Idee beruht, ist im Laufe der Jahrtausende vorübergegangen. Man hat sie als Täuschung erkannt. Aber die Art des Ideebildens in der Poesie ist alle Zeiten hindurch dieselbe geblieben und wird, der Natur der Sache nach, nie vergehen. Wie in der Sprache die Vermenschlichung aller Dinge und Vorgänge der Welt nicht vergehen kann (die urgegebenen und ununterbrochen forterbenden Sprachformen beruhen auf Vermenschlichung, §. 72): so wird in der Poesie die Vergötterung der Gegenstände und Vorgänge nicht vorübergehen. Gegenstände und Vorgänge, die der Dichter erfaßt, werden aus der Art des wirklichen Daseins heraus und über die Schranke desselben hinweggehoben. Die dichterische Zustimmung, das Staunen und die Bewunderung theilen ihnen die menschliche Mitempfindung in höherem Maße, in hellerem Glanze mit. Die Vermenschlichung, die vom Geiste der Sprache bereits vollbracht ist, steigert sich so in der Poesie zur Vergötterung. Und es giebt zu allen Zeiten Dichtungen, ja, Dichtungen der vollkommensten Art, deren Vorstellungen in Aehnlichkeit, bis in's Einzelne verfolgbar, mit den Göttervorstellungen der menschheitlichen Naturzeit gebildet sind.

Z. B. Stolberg „der Felsenstrom" beruht auf der Idee, daß der Felsenstrom ein Jüngling sei, nahe dem Quell stark und frei wie ein Gott, in der Ebene dagegen, der er zueilt, zu Fessel und Trägheit verurtheilt: gleichsam ein Prometheus. Lenau „Am Grabe Hölty's" behandelt die Idee, daß der Frühling, der Freund Hölty's, an des Dichters Grabe, durch die Blumen flüsternd, weile: gleichsam ein Genius mit gesenkter Fackel auf einem Grabesdenkmal. Freiligrath „der Blumen Rache" führt die Frauen und Ritter, Knaben und Mädchen, die der schlafenden Jungfrau den Tod bereiten, gleichsam als Erinnyen vor, die ihr Opfer fassen. Grillparzer „Ahnfrau" behandelt den fluchbeladenen Geist Bertha's als immer wache Nemesis. In Goethe's „Zueignung" ist das aus Nebeldämmerung in Sonnenhelle hervortretende Weib, das dem Dichter mit Ermahnung und Geschenk entgegentritt, willkommen und liebreich, wie den griechischen Dichtern die Muse. Aehnlich Schiller „das Mädchen aus der Fremde". Bei Heine „Leise zieht" ꝛc. ist das Frühlingslied, das aus des Dichters Seele quillt, wie die Botin der Götter, „Iris", die Aufträge vermittelt. In Wieland „Oberon" ist der Elfenkönig eine phantasiegeschmückte Ausbildung der guten; in Goethe „Erlkönig" eben dieser eine phantasiegeschmückte Ausbildung der bösen Alfen des germanischen Mythus. Kopisch „die Heinzelmännchen" entwirft ein Bild von Zauberwesen, gleich dem der Zwerge des germanischen Mythus. Im Märchen vom Dornröschen sind die Feen Nachbilder der guten und bösen Geister, der Disen, im Gefolge der Nornen.

2. Die vermittelte oder innerliche Stufe der poetischen Idee entspricht einem vorgerückten Standpunkte des Gottesbewußtseins. Der Gedanke, daß das göttliche Wesen äußerlich zergliedert und durch Vorstellungen gefaßt werden könne, wird im Allgemeinen verworfen. Was sich vorstellen läßt, hat sinnliche Art, ist körperlich und beschränkt. Nur das Allgemeine, ja das, was sich zur vollkommenen Schrankenlosigkeit, zur Allumfassung erweitert denken läßt, was der Mensch als Trieb in's Unendliche erfährt und faßt, das allein erklärt man für gottgemäß. Gott ist die Liebe! und Gott ist ein Geist! dies sind die Gewißheiten, aus denen die höhere Form der poetischen Idee ersteht. Die Liebe, der Geist durchdringen Alles mit ihrer Kraft und ihrem Gesetze. Was der

Mensch als Höchstes zu erfassen im Stande ist, das theilt er der Gottheit als Wesen zu: das Gute, Gerechte, Edle, Wahre.

Auf jener früheren Stufe der poetischen Idee fand eine Veräußerlichung des menschlichen Fühlens und Denkens in Gestalten der Vorstellung statt. Auf dieser höheren vollführt sich die Läuterung des Fühlens und Denkens zum Guten und Wahren. Jetzt werden Lieder und Sprüche aus dem Hochgefühl der Seele und des Geistes für die allmächtige Liebe und den alldurchdringenden Geist geschaffen: Dichtwerke, theils in denen die Ahnung, wie mittels Schwingen, in das von der menschlichen Sprache nicht erreichbare Gebiet hinaufblickt; theils in denen die Brechungen offenbar werden, mit denen die ewige Harmonie, Licht und Schatten gebend, sich an die vergänglichen Verhältnisse des irdischen Daseins anlegt; Lieder, in denen das Erglühen des Herzens zur Bewunderung des Schönen, zur Verehrung des Großen sich kund thut, zur Freude der Aufopferung für's Vaterland, für den Freund, den Nächsten, für Recht, Unschuld und Wahrheit; Lieder, in denen die weite unendliche Welt in Zeit und Raum, der Aether und die Sterne, Wind und Wolken, Meer und Fels, alles Hohe und Niedere, alles wechselnde Entstehen und Vergehen, Aufleuchten und Hinstechen; Lieder, in denen die Kämpfe und Siege des Menschen, das Streben, Hoffen und Genießen, das Fragen, Forschen, Zweifeln und Glauben, in denen alles Vergängliche, und wäre es das Kleinste, Bedeutung für das Ewige, für die höchsten Ziele der Seele und des Geistes empfängt.

Dichter sind irdisch geboren. Man kennt Vater und Mutter, und weiß, wie deren Geschlechter in die Vergangenheit des Volkes hinaufreichen. Der Geist aber in den Dichtern ist göttlich gepflanzt. Gesichte aus dem Reiche der ewigen Harmonie haben ihn verklärt und groß gezogen. Abgesandte des Ewigen, die zur Sanftmuth, Demuth und Liebe die Herzen erziehen, die den Willen zu Edelsinn, Hochherzigkeit und Wahrhaftigkeit lenken, sind die Dichter. Jedes Gedicht ist ein Haltzeichen auf den tausend- und tausendfachen Wegen, die durch das Labyrinth diesseits der ewigen Harmonie führen.

In Dichtungen subjektiven Stoffes kommen die Strahlen dieses Seelen- und Geisteslichtes zu unmittelbarem Aufleuchten und Ausbreiten. In Dichtungen objektiven Stoffes dringen sie als eine Macht des Sieges über verwirrende und ableitende Widersprüche hervor. Alles, was dem Geistesleben der menschlichen Seele feindlich ist, Trägheit, Engherzigkeit, Selbstsucht, Uebelwollen, jede Schuld birgt in sich das Unglück, wie einen Keim, dessen Aufwachsen unvermeidlich ist. Es führt ein Schicksal mit sich, das es mit ihm selbst entzweit, das ihm zur Last und zum Leid wird. Nach Gerechtigkeit werden Lohn und Strafe verliehen: nicht nach der der Welt, die unter der Macht des Scheines steht, nur nach dem Maße der äußeren Beschuldigung, nur wenn Zeugen reden, urtheilen kann, sondern nach der Art der ewigen Gerechtigkeit, die Inneres mit Innerem erwidert, lohnt und straft, nach der Allmacht der Liebe und des Geistes, die mit dem Herzen und der Wahrheit vertraut ist. Das Gute, Reine, Edle, Wahre lebt in ihrem Schutze; es führt die volle Freude und Sicherheit des Daseins mit sich. Das Unwahre, Eitle, Eigensüchtige, Böse zerfällt in nichts. —

Verbindung beider Stufen der poetischen Idee. Beide Formen der poetischen Idee, obwohl verschiedenen Stufen der Entwicklung angehörig, schließen sich nicht aus.

Schon sofern die Gedanken im Gange der Weltgeschichte verschiedenen Standpunkten des *Glaubens* angehört haben und angehören, sind sie vielfach ineinander übergegangen. Nach der Erkenntniß des Wahren und Guten hat der Geist immer gerungen: auch auf dem Standpunkte des Glaubens an viele, menschlich

lebende, menschlich irrende und empfindende Götter. Ueberall finden sich, neben den Aussagen von Irrthümern und sittlichen Schwächen, die man auch den Göttern beilegte, klare Blicke in die unvergängliche Harmonie, die des Menschen Seele und Geist durch Erfassen des Wahren und Guten zu Theil wird.

Ebenso wenig schließen sich beide Standpunkte in der Poesie aus. Auffassungen der einen und anderen Art kommen sowohl vereinzelt, wie auch verbunden vor. Goethe's „Erlkönig" z. B. steht lediglich auf der Stufe der unmittelbaren, äußerlichen; Schiller's „Kampf mit dem Drachen" lediglich auf der Stufe der vermittelten innerlichen poetischen Idee; Uhland's „Glück von Edenhall" verbindet beide. Ganze Gattungen der Poesie, z. B. das Märchen, haben ihre Eigenheit in dieser Verbindung.

§. 96. Charaktere der idealen Auffassung.

Nach der Art, wie Idee und Wirklichkeit im Geiste des Dichters sich vermitteln, sind drei Charaktere der poetischen Auffassung zu unterscheiden:

1. die naive, die auf dem Gefühl der Uebereinstimmung zwischen beiden;

2. die sentimentale, die auf der Sehnsucht und dem Streben nach Uebereinstimmung zwischen beiden;

3. die didaktische, die auf dem Bewußtsein des Gegensatzes zwischen beiden beruht.

Die anderen Richtungen der Schönheit am Dichtwerke gehen, jede von einer einzelnen, einseitig hervortretenden Richtung des Seelen- und Geisteslebens aus; und zwar: Rhythmus und Reim von der Empfindung für Wohllaut der Klänge und Klangbewegungen; Figuren und Tropen von der Beweglichkeit und Innigkeit der Phantasie und des Gefühles; poetische Disposition von der Verstandeskraft der logischen Auffassungen und Folgerungen. Die poetische Idee läßt sich nicht in derselben Weise auf einen einzelnen Zug des seelisch-geistigen Lebens zurückführen. Sie geht aus der Fülle und Tiefe desselben hervor: und zwar nicht nur aus derjenigen Einheit, zu welcher die Sinnenthätigkeit, das Fühlen und Denken im Dichten sich verbinden, sondern (mehr noch) aus derjenigen Einheit, zu welcher der ewige Keim des einzelnen Selbstbewußtseins (die Individualität, die Persönlichkeit) sich mit dem zusammenschließt, was von außen her durch jene drei, die Sinne, das Fühlen und Denken, innerlich wird. Ja, die poetische Idee beruht darauf, daß dieses göttlich Gegebene im Menschen mit überwiegender Kraft vorhanden sei. Dichter sind durch ihre Begabung ausgezeichnet; und das Erfassen poetischer Ideen ist es, worin diese Begabung sich in kräftigster Eigenheit zeigt. Für die anderen Richtungen der Schönheit am Dichtwerke können Anleitungen gegeben, müssen Uebungen, Nachbildungen vorgenommen, muß Fleiß angewandt werden. Die poetische Idee dagegen fließt dem Dichter zu: sie stammt aus dem ewigen Quell, dem göttlichen Geheimniß des Seelenlebens. Jeder Idee liegt ihr eigener Ursprung zum Grunde; jede Idee bringt ihre eigene Art mit sich. Dichter sind Schöpfer der Ideen. Wer auf dem Gebiete der poetischen Idee nachahmt, ist nicht Dichter, sondern Handwerker in der Poesie. Ein echtes Dichtwerk bringt sich mittels der Idee als etwas Neues, Eigenes, Unvergleichliches zur Geltung. Die poetische Idee in ihm bewahrt ihm, auch wenn es Jahrtausende alt geworden ist, auch wenn eine Legion von Nachahmern sich in derselben Art versucht haben, diesen Charakter: den des Neuen, Eigenen und Unvergleichlichen.

Unterscheidungen in der Art der poetischen Idee sind nur in sehr all-

gemeiner Weise möglich. Was als Verschiedenes erkannt werden kann, nähert und berührt sich wieder, geht in einander über und gleicht sich aus. Wenn aber die unterscheidbaren Charaktere in Reinheit sich gestalten, ist ihre Eigenheit ebenso nach innen (in Bezug auf die Seelen- und Geistesbeschaffenheit des Dichters), wie nach außen (in Bezug auf ihre Dichtwerke) klar und sicher nachweisbar.

1. Naiv (aus dem lat. nativus, geboren, angeboren).

Der naive Charakter der poetischen Auffassung d. i. der auf dem Gefühle der Uebereinstimmung zwischen Idee und Wirklichkeit beruht, setzt die glücklichste Beanlagung des Dichters voraus: Gleichmaß der drei Richtungen, aus deren Verbindung das Seelen- und Geistesleben besteht: der Sinne, welche die Dinge und Vorgänge der gegenständlichen Welt dem Menschen vermitteln; ferner des Fühlens d. i. der Erregung, die das Gegenständliche menschlich umwandelt, es zu etwas innerlich Empfundenem macht; und endlich des Verstandes d. i. der geistigen Kraft, die das innerlich Empfundene zu Begriffen trennt und in Gedanken verbindet. Alles dies (mit kürzesten Worten: Sinne, Seele, Geist) ist in glücklichster Harmonie vorhanden: in einer Harmonie, vermöge deren Alles, was der Mensch im Geiste gewinnt, Vorstellungen, Selbstbewußtsein, Erkenntnisse, ihm so zu eigen werden, als flössen sie ihm zu, als wüchsen sie in ihm, als brächte sich widerstandslos eine Naturkraft zur Geltung. Der Vorgang des Bewußtwerdens in einem Dichter dieser Art trägt überwiegend den Charakter der Heiterkeit und ist in vollkommenster Weise dem des Erwachens vergleichbar. Wie beim Erwachen beides zugleich zum Dasein gelangt, das Ich zum Gefühl seiner selbst (das Subjektive) und die gegenständlichen Dinge zum Bewußtsein über sie (das Objektive), beides unmittelbar mit dem Eintritte der wach werdenden Sinne und Nerven: so kommen in einem Menschen dieser Beanlagung unausgesetzt die Pole des Seelen- und Geisteslebens, Ich und Gegenständlichkeit, zu harmonischer Ausgleichung: unausgesetzt in leichter Anknüpfung an die Wahrnehmungen der Sinne. Das Selbstempfinden erweitert sich leicht zum Weltempfinden; das Weltempfinden gliedert sich leicht zum Weltverstehen. Und sofort in immer weiter schreitendem Umfassen und Eindringen. Die Leichtigkeit und Lückenlosigkeit in dieser Entwicklung bewirkt, daß ein Gefühl vom Unterschied zwischen dem, was ist, und dem, was sein soll, nicht aufkommt. Der also Beglückte nimmt das Wirkliche, Thatsächliche, unmittelbar für das Ideelle, Seinsollende. Die Geistesentwicklung bewegt sich unausgesetzt an der Hand der Naturauffassung, die in jedem Einzelnen zugleich das Gesetz, nach dem es sein Dasein hat, erblickt.

Im Allgemeinen ist diese Art im Alterthum der geistige Standpunkt des griechischen Volkes gewesen. Gleichstellung des Sinnlichen und Uebersinnlichen (der Menschen- und Götterwelt) ist der Grundzug ihres Vorstellens und Denkens. Unter den Dichtern ist er am reinsten bei Homer, bei Aeschylus und Sophokles erkennbar. Dichter ersten Ranges sind es, die sich anreihen: Shakespeare, Goethe.

Die Merkmale, die dem Dichtwerke von dieser Harmonie her zu Theil werden, sind: vollkommenes Zusammengehen des Objektiven und Subjektiven d. i. der Vorstellungen, die das äußere Dasein wiedergeben, und der Gefühle und Gedanken, die das innere Leben abspiegeln. Nach keiner Seite findet Uebermaß statt. Klarheit und Besonnenheit leuchten aus Allem hervor; ruhige Beherrschung der Form verleiht auch dem größten und verwickeltsten Stoffe Einfachheit und Durchsichtigkeit. — Goethe (Zueignung) empfindet die Kraft zur Poesie, wie sie in ihm lebt, als eine beglückende Gabe, die ihm aus übersinnlichem Gebiete fertig für's Leben zu Theil geworden ist:

Dem Glücklichen kann es an nichts gebrechen,
Der dies Geschenk mit stiller Seele nimmt:

Aus Morgenduft gewebt und Sonnenklarheit,
Der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit. —

2. Sentimental (von sentire, empfinden).

Der sentimentale Charakter der poetischen Auffassung d. i. der auf der Sehnsucht und dem Streben nach Uebereinstimmung zwischen Idee und Wirklichkeit beruht, setzt im Inneren des Dichters das Uebergewicht des Gefühles, der eigentlichen Seelenthätigkeit, voraus. Dem, was die Sinne von außen mittheilen (d. i. den Eindrücken und Vorstellungen), und dem, was der Verstand durch Trennung und Verbindung daraus gestaltet (d. i. den Begriffen und Gedanken), diesem beiden kommt, wie eine Woge, die steigt und sinkt, das Gefühl entgegen, nimmt sie auf und erhebt sie, oder wirft sie nieder und vernichtet sie: das Gefühl mit seinen beiden Richtungen, der Neigung und Abwendung, der Liebe und des Hasses. Wie das Auge das Licht als Erwecker seiner Sehkraft begrüßt, das Dunkel als Vernichter derselben meidet: so strebt der Geist des also beschaffenen Dichters dem Einen mit vollem Seelenschwunge entgegen, vom Anderen wendet er sich ebenso ab. Alle Gegensätze, die der Verstand unter den Begriffen und Gedanken feststellt, erhöht das Gefühl durch seine Art. Um das Gute, Schöne, Wahre legt es den Glanz der Liebe; über das Böse, Häßliche, Unwahre deckt es das Grauen der Verachtung. Die ganze Welt spaltet sich nach dem Aeußersten, das vorstellbar und denkbar ist: in eine Welt des Himmels, des Lichtes und des wahren Seins und in die andere der Hölle, der Finsterniß und des unwahren vergänglichen Scheines. Vor Sehnsucht nach jener, in Angst vor dieser geht das Leben dahin. Das Vorstellen, Fühlen und Denken ist in beständiger Erregung. Es strebt aus der Welt des Kampfes, der Beschränkungen und Täuschungen heraus; es will das Unendliche fassen. Immer gilt es, sich im Schwunge zu bewegen, einen Sieg zu erringen. Vom Leide des Lebens ist die Seele beschwert. Gelingt es ihr, sich zu erheben, so geschieht es in umso höherem Schwunge der Seligkeit.

Die Art dieser Auffassung bildet den Grundzug der Lehre des Christenthumes. Den Völkern germanischer Abstammung im Mittelalter ist die tiefste und stärkste Bildungs- und Lebensrichtung von daher gekommen. Die romanisch gemischten Völker haben sie unter überwiegender Beeinflussung des sinnlich erregten Gefühles aufgenommen; die in ihrer Entwicklung reiner verharrenden Deutschen sind ihr unter fortschreitender Läuterung mittels des geistig durchdrungenen und geklärten Gefühles gefolgt. Die Poesie der früheren Jahrhunderte trägt den Charakter dieser Auffassung in mehr verworrener, unklarer Weise (Wolfram v. Eschenbach, Dante). Unter den deutschen Dichtern neuerer Zeit, die in ihm sich geläutert haben, sind Klopstock und Schiller Hauptvertreter. Innigkeit, Höhe und Reinheit der Gefühle und Gedanken, Größe der Auffassung, Erhabenheit: das sind die Merkmale dieser Richtung. Das Lyrische wiegt vor. Der Schwung, die Schwere des Lyrischen theilt sich auch den epischen und dramatischen Stoffen mit. — Schiller (das Mädchen aus der Fremde) stellt die Poesie als eine Wundererscheinung aus anderer Welt dar, von einem anderen Sonnenlichte, einer glücklicheren Natur her; die Menschen ihr gegenüber als arme Hirten eines Thales, die mit Freude und Verehrung jetzt ihre Nähe empfinden, dann mit Schmerz sie scheiden sehen, unfähig, ihr Bleiben oder ihre Rückkehr zu bewirken. Goethe sagt von Schiller (Epilog zu Schiller's Glocke):

Indessen schritt sein Geist gewaltig fort
In's Ewige des Wahren, Guten, Schönen;
Und hinter ihm in wesenlosem Scheine
Lag, was uns Alle bändigt, das Gemeine.

3. Didaktisch (διδακτικόν, lehrhaft).

Der didaktische Charakter der poetischen Auffassung d. i. der auf dem Bewußtsein des Gegensatzes zwischen Idee und Wirklichkeit beruht, setzt im Inneren des Dichters das Uebergewicht der Verstandeskraft (der abstrahirenden und folgernden Geistesthätigkeit) voraus. Was erkannt wird, was als wahr und richtig erkennbar ist, wird als Schranke geachtet, innerhalb deren das Gefühl sich bewegen, die Phantasie Vorstellungen bilden darf. Zwischen der Poesie und dem Dichter steht die Schule, das Studium, die Literatur. Die subjektive Unwillkürlichkeit der Poesie leidet in Folge davon Einbuße. Der reiche Springquell, aus dem sonst sich Alles freiwillig darbietet, ist nicht vorhanden. Der Dichter bedarf, um Vollkommenes zu leisten (wie Lessing sich ausdrückt, Hamburg. Dramaturgie, Stück 101) „des Druckwerkes und der Röhren" d. i. der Anstrengung und der Kräftigung des Geistes durch künstliche Mittel, durch Zergliederung und Nachahmung der Vorbilder, durch kritische Feststellung der Grundsätze. Die Poesie nimmt überwiegend den Charakter klarer Verstandesmäßigkeit, der Gedankenbewegung zum Zweck des Folgerns und Begründens an. Sie nähert sich der Wissenschaft, wird eine Tendenz- oder Lehrpoesie. Daß ein Gefühl vom Uebersinnlichen als Idee in das Gedicht komme, ist nicht der Fall; nur was der Verstand als solches erkennen kann d. i. die allgemeine Wahrheit, das Gesetz, das Soll des Lebens, bleibt der Poesie zur Darstellung.

Eine positive und eine negative Richtung ist innerhalb dieser Auffassung zu unterscheiden: die positive d. i. die rein didaktische Richtung, welche die allgemeine Wahrheit und das Gesetz des Lebens objektiv zeigt, in der Weise der Poesie d. h. in Sentenzen, Gleichnissen und an Beispielen lehrt; und die negative d. i. die satirische Richtung, welche den Gegenständen und Vorgängen der wirklichen Welt die allgemeine Wahrheit, das Gesetz, entgegenhält, sie an diesem mißt, mittels desselben angreift und verurtheilt. Der rein didaktischen Richtung stehen die harmonischen Wirkungen der Poesie unmittelbar zu Gebote; die satirische dagegen geräth leicht auf Abwege, indem sie mehr das Zerrbild dessen, was sein soll, als dieses letztere zeichnet.

Die Poesie dieser Auffassung tritt in der Geschichte naturgemäß als Nachwirkung oder Begleitung einer bereits erworbenen Höhe der Poesie ein. Formen und Art der Poesie müssen gegeben sein, wenn der Verstand sie aufnehmen und zu seinen Zwecken benutzen soll. Wenn diese Richtung von einem besonders kräftigen Geiste vertreten ist, wird durch sie möglichenfalls ein weiterer Fortschritt der Poesie geregelt und beschleunigt; die Gesetze der Form können, besonders in Bezug auf die Aeußerlichkeiten der Poesie (Rhythmus und Reim, poetische Disposition) festgestellt, Muster für Einzelnes in beschränktem Gebiete können geliefert werden.

In der Weltliteratur sind die ersten Vertreter dieser Richtung die römischen Dichter zur Zeit des Kaisers Augustus und nach derselben gewesen. Sie waren Nach- und Ausbildner der griechischen Formen (Rhythmen) und Gattungen, besonders der didaktischen und satirischen (Epigramm, Epistel, Satire). In der deutschen Literatur neuerer Zeit haben Lessing und Platen diesen Charakter in besonders starker Weise vertreten: beide, außer den kleineren Gattungen der didaktischen Poesie, besonders auf demjenigen Gebiete thätig, auf dem die verstandesmäßig ausgebildete Form, die „Kunstform", von hervortretender Bedeutung ist d. i. auf dem des Drama (§. 24); und zwar Lessing in der edleren und freieren Weise des rein Didaktischen, des lehrend Aufbauenden (Nathan der Weise); Platen in der bedenklicheren und beschränkteren Weise des Satirischen, des kleinlich Zersetzenden, des Sich-ergehens in Zerrbildzeichnungen (der romantische Oedipus, die verhängnißvolle Gabel). —

Zwischen dem sentimentalen und didaktischen Charakter ist eine Zwischenstufe der idealen Auffassung zur Entwicklung gelangt. Als gemischter Charakter kann sie den vorangehenden hinzugefügt werden.

4. Das Humoristische („Humor", lat. humor, Flüssigkeit).

Der humoristische Charakter hält die widersprechenden Kräfte des sentimentalen und didaktischen in sich vereinigt. Mit dem sentimentalen hat er die Macht des Gefühles, Reinheit und Innigkeit der Empfindungen gemein; mit dem didaktischen dagegen die Schärfe des Urtheiles, den Einblick in die Zustände und Verhältnisse der Welt. Empfindungsweise und klar sondernder Verstand gehen zusammen: Gegensätze sind gleichsam in Fluß. Durch das Zusammenwirken des Schwunghaften, Unbedingten und Ueberschwenglichen, das im Gefühl liegt, mit der Kraft der Begrenzung, Trennung und Unterscheidung, die im Verstande liegt, schafft sich ein unabläßiges Schillern, ein Entgegenkommen, wie von Polen her: vom Großen zum Kleinen, vom Dunkel zum Lichte, vom Schmerze zur Freude, vom Endlichen zum Unendlichen und umgekehrt, so daß nie das Eine ohne das Andere ist. Der Humor bedient sich des Witzes. Aber mit der Kraft der Zersetzung, die dem Witze eigen ist, geht die Liebe zusammen, die das Höhere zeigt, den Sieg des Ewigen über das verspottete Vergängliche. Der Humor wirkt zuweilen wie das Komische (§. 18). Aber er ist in seinem Wesen etwas ganz Anderes als dieses. Das Komische ist eine Beschaffenheit der Gegenstände (etwas Objektives); das Humoristische eine Beschaffenheit der menschlichen Seele (etwas Subjektives). Komisches kann in bewußtlosen Gegenständen gefunden werden; Humoristisches nur in dem aus der menschlichen Innerlichkeit Geschaffenen, im menschlichen Wort. Das Humoristische ist eine Seelen- und Geisteswirkung der ausgezeichnetsten Art. Seele und Geist sind harmonisch zusammenwirkend: nicht mittels dieser oder jener wechselnden und beschränkten Regungen und Richtungen, sondern, worauf sie sich auch beziehen, ob auf das Kleinste oder Größte, immer mittels des Allgemeinsten, Höchsten und Vollkommensten in ihnen: die Seele mittels der selbstlosen Liebe; der Geist mittels der Zuversicht des Erkennens.

Die Doppelquelle, aus der der Humor fließt, macht es erklärlich, daß besonders das englische Volk, nach seiner gemischten Herkunft von romanischen und germanischen Bestandtheilen, bedeutende Dichter im Charakter des Humors geschaffen hat. Von der romanischen Abstammung ist ihnen die Verstandesschärfe, von der germanischen die Gefühlsinnigkeit zu Theil geworden. Dem Alterthume und Mittelalter war der Humor versagt: namentlich den Griechen des Alterthumes wegen der Uebermacht der nach außen, in's Einzelne und Kleine gerichteten Sinnenthätigkeit; den germanischen und romanischen Völkern des Mittelalters wegen der Uebermacht der nach innen, in's Unendliche und Ueberfumliche gerichteten Gefühlserregung, die ihnen vom Glauben zu Theil geworden war. Erst der neueren Zeit ist in der deutschen Poesie die Schöpfung des humoristischen Charakters vorbehalten: Jean Paul, Fritz Reuter ꝛc.

Sechster Abschnitt.

Die Gattungen der Poesie.

I. Epische Gattungen.

§. 97. Eintheilung.

Die epischen Gattungen zerfallen nach dem Charakter des Ereignisses, das erzählt wird, in zwei Gruppen:

1. ideale Gattungen, in denen das Ereigniß in phantasiegeschaffener Weise d. h. wunderbar verläuft;

2. reale, in denen es der Wirklichkeit gemäß d. h. natürlich verläuft.

Zu den idealen Gattungen gehören: Mythus, Märchen, Epos, Ballade, Sage, Legende; zu den realen: erzählendes Gedicht, Romanze, Idyll, Erzählung, Novelle, Roman, historisches Heldengedicht. — Die idealen Gattungen sind im Entwicklungsgange der Poesie die ursprünglichen, die realen die später entstandenen. In jenen äußert sich der subjektive Grund der Poesie (d. i. Schöpfung aus Gefühl und Phantasie) in Freiheit; in diesen innerhalb der Beschränkungen, welche die Beziehung auf die Wirklichkeit fordert. Die Welt, die in jenen gezeichnet wird, ist eine unwirkliche, fremde, geistig gespiegelte; die in diesen ist die wirkliche, entweder bis in's Einzelne die thatsächliche, oder der Art nach die wirkliche: das Ereigniß wird als möglich empfunden.

a. Die idealen Gattungen der epischen Poesie.

§. 98. Eintheilung.

Unter den idealen epischen Gattungen sind, dem Grade der Idealität nach, drei Stufen zu unterscheiden:

1. mythische d. h. Dichtungen, in denen das phantasiegeschaffene Wunderbare das Wirkliche überragt und verdeckt (Mythus und Märchen);

2. heroische d. h. Dichtungen, in denen phantasiegeschaffenes Wunderbares und Wirkliches in Eins zusammengehen (Epos und Ballade);

3. sagenhafte d. h. Dichtungen, in denen phantasiegeschaffenes Wunderbares und Wirkliches äußerlich nebeneinander stehen (Sage, Legende).

Die mythischen Dichtungen sind die freiesten und kühnsten. Sie gehören dem Traumleben des Kindesalters an: der Zeit, da der Mensch lediglich vom

Gefühle aus die Welt denkt. Die Eindrücke, die er mittels seiner Sinne von ihr empfängt, gestalten sich naturgemäß in ihm (in seinem Selbstgefühle) zu menschlich gedachten Vorstellungen von ihr (§. 72). In dieser phantasiegeschaffenen Welt verschwindet die wirkliche. Sie ist darin nur mehr oder weniger, wie die Glieder eines Leibes in dem Gewande, das um sie gelegt ist, erkennbar. Die reale Welt, das Natürliche, wird überragt und überglänzt von wunderbaren Wesen (Göttern, Feen ꝛc.); die Vorgänge, die sich unter ihnen ereignen, sind Zaubereien, Unmöglichkeiten.

Die heroischen Dichtungen verdanken ihren Ursprung dem Heldenzeitalter der Völker. Das Selbstbewußtsein der Menschen ist aus den Träumen des Kindeszeitalters erwacht und durch die Thaten gestärkt, welche Einzelne durch ihre und durch die Kraft ihres Gefolges vollbringen (Kampfes-, Sieges-, Ruhmes-, Pflichtthaten). Der Mensch fühlt sich als einen sich selbst und die Welt bestimmenden Mittelpunkt. Er fühlt sich so, auch den Wunderwesen gegenüber, die aus dem Mythenzeitalter ihm überkommen sind. Das Ideale (Göttliche) und das Reale (Menschliche) kommen im Dichtwerke gegen einander zur Geltung: berühren sich, stoßen sich ab, leiden durch einander, freuen sich mit einander ꝛc.

Die sagenhaften Dichtungen sind die spätest entstandenen. Sie setzen das Leben der Menschen mit klarem Bewußtsein über sich und ihre Verhältnisse in der Gegenwart und Vergangenheit voraus. An einen Menschen, einen Ort, der seiner realen Wahrheit gemäß gekannt ist, wird eine phantasiegeschaffene Vorstellung angeknüpft. Das Ideale und das Reale bleiben einander äußerlich.

In den mythischen Dichtungen ist das Wunderbare die Regel; es giebt nichts Anderes als dieses. In den heroischen existiren zwei Welten, eine wunderbare und die wirkliche, die sich ausgleichen. In den sagenhaften endlich existirt die wirkliche Welt; das Wunderbare, das zu ihr hinzutritt, erscheint als etwas Vereinzeltes, Auffallendes.

§. 99. Mythus.

Der Mythus ist die Erzählung eines Ereignisses, das in phantasiegeschaffenen Formen menschlichen Thuns und Leidens Vorgänge des Natur- und Weltlebens sinnbildlich vergegenwärtigt.

„Mythus": griech. μῦθος, Rede, Erzählung, Erdichtung.

Die Poesien des Mythus sind dem menschlichen Natur- und Kindheitsleben angehörig: älteste, schon vor der Sonderung der Stämme und Völker begonnene Dichtungen. Die Zeit ihrer Entstehung ist der Periode der Sprachbildung am nächsten. Sobald die Menschen die Fähigkeit gewonnen hatten, sich sprechend über die Gegenstände und Vorgänge ihres Lebens zu unterhalten, kam in ihrer Rede eine große allgemeine Verschiedenheit der Empfindung zum Ausdrucke: der einen, die sie denjenigen Gegenständen und Vorgängen gegenüber hatten, die im alltäglichen Verkehre ihnen bekannt und vertraut geworden waren, die sie abhängig von sich gemacht hatten, so daß sie sich Herren derselben fühlten; und der anderen, die sie denjenigen Gegenständen und Vorgängen gegenüber hatten, welche trotz des alltäglichen Verkehres ein Geheimniß, ein Anlaß des Verwunderns und Staunens blieben, die sie immer von neuem als übermächtig gewahrten, so daß sie mit bleibendem Gefühl der Abhängigkeit, mit den Stimmungen des Fürchtens, Hoffens und Wünschens, des Schreckens und der Ehrfurcht ihrer dachten. Jene Gegenstände waren die der Rede des täglichen Lebens (der Prosa); das Reden dagegen aus den gehobenen, geheimnißvoll angeregten Stimmungen, diesen anderen Gegenständen gegenüber, wurde der Anlaß zur Poesie.

Die Vermenschlichung, welche die Sprache von Anbeginn allen Gegenständen und Vorgängen der Wahrnehmung angelegt hatte (§. 72), steigerte sich diesen anders beschaffenen Gegenständen und Vorgängen gegenüber zur Vergötterung d. h. zur Vermenschlichung in wunderbaren, geheimnißvollen Maßen und Kräften.

Die Gegenstände und Vorgänge, welche von der Urpoesie der Menschheit in solcher Weise erfaßt wurden, sind dieselben, welche alle Jahrhunderte der Weltgeschichte hindurch und heute noch in jedem Kinde und Erwachsenen Staunen und Bewunderung, Sinnen, Fragen und Forschen, das Gefühl der Abhängigkeit, die Ahnung eines Gewaltigen, Starken, ja eines Unendlichen, Unergründlichen erregen: der Himmel, die Wolken, Sonne, Mond und Sterne, Donner und Blitz, Erde, Luft, Saat und Wald, Meer, Feuer, Sturm. Mit der fortschreitenden Ausbildung wurden zu diesen elementaren, sinnlich gewaltigen Weltformen andere gefügt: Vorgänge, die dem Verstande in Folge wiederholter Wahrnehmung durch Ueberlegung bewußt werden: die Gesetzmäßigkeiten im Weltall, die Wechsel zwischen Licht und Dunkel, Tag und Nacht, Sommer und Winter. Das geistig Höchste und Letzte, das in der mythischen Poesie gefaßt wurde, waren die Vorgänge und Kräfte des Seelen- und Geisteslebens: die Zustände und Thätigkeiten des menschlichen Inneren, das Begehren, Lieben und Hassen, das Denken, Erkennen und Vermögen, das Herrschen, Richten und Dichten; ferner die Ergebnisse dieser menschlichen Seelen- und Geistesthätigkeit, die abstrakten Begriffe, wie Zeit, Schicksal, Glück, Unglück, Recht, Friede, Weisheit ꝛc.

In Formen menschlichen Daseins wurde alles dies von der mythischen Poesie gekleidet. Der Ausdruck „menschlich" muß in Bezug hierauf weiter gedehnt werden, als dem prosaischen Sprachgebrauche nach gestattet ist. Für den Mythus mischt sich Menschliches und Nichtmenschliches. Er beruht ja auf Gleichstellung aller Dinge mit dem Menschlichen. Namentlich gelten dem Mythus die Thiere auch insofern den Menschen gleich, als die göttlichen Wesen zum Theil auch unter ihren Namen und in ihren Formen erscheinen. Vorzugsweise diejenigen Elementarkräfte, die Gewaltiges, besonders Zerstörung und Vernichtung wirken (Sturm, Feuer), kleiden die mythischen Dichtungen aller Völker überwiegend in Sinnbilder thierischen Lebens: Adler, Schlange, Hund, Wolf ꝛc. Nach allen Richtungen hin werden diese Thiere den Menschen gleich gedacht: nicht nur, sofern sie denkend, redend und nach Absichten handelnd vorgestellt, sondern auch, indem sie mit den menschlich gedachten Göttern in Abstammungsverhältnisse gebracht werden. (Im griechischen Mythus sind z. B. Typhoeus' und Echidna's Kinder der Hund Kerberus, die lernäische Schlange und die Chimära; ebenso im entsprechenden germanischen Loki's und Angerboda's Kinder der Wolf Fenrir, die Midgardschlange und das halb blau, halb menschenfarbige Weib Hel.)

„Götter" werden die Wunderwesen, welche der Mythus durch Vermenschlichung der Natur- und Weltformen geschaffen hat, genannt. Das germanische Wort „Gott" ist ein spät entstandenes: wahrscheinlich ohne Zusammenhang mit einer weiter verfolgbaren Wurzel der indogermanischen Stämme. Das ältere, in diesem Zusammenhange nachweisliche Wort dafür geht auf den Wurzelbegriff „glänzen, leuchten": DIV. Davon sanskr. deva, djans; zend. daêva; griech. Zeus, Dios; lat. Jov-, div.; nordgerm. Tyr, Zio, tîvar ꝛc. Die „Leuchtenden", die „Glanzwesen" war der gemeinschaftliche ursprüngliche Grundzug in der Vorstellung der Götter.

Unter den mythischen Dichtungen aller Völker herrschen große Uebereinstimmungen. Sowohl in Grundzügen, wie in Einzelheiten hat die Erinnerung der später von einander getrennten Völker die gemeinschaftlichen Poesien der Kindheit bewahrt. 1. In den Grundzügen der griechischen und germanischen

Mythendichtungen finden sich übereinstimmend z. B. die Vorstellung von älteren und jüngeren Göttergeschlechtern und von dem Kampfe unter ihnen: Sinnbild der Zweiartigkeit der Welt- und Naturkräfte, der rohen Zerstörung-wirkenden und der geistvollen, Bestand-schaffenden (griech. Titanen und Olympier; germ. Thursen und Asen); die Vorstellung von der dreifachen Art der obersten Herrscher: Sinnbild der Dreiheit der Formen alles Körperlichen: fest, flüssig, dehnsam; Erde, Meer und Feuer oder Luft und Licht (griech. Zeus, Poseidon, Pluton; germ. Odin, Hönir, Loki; desgleichen Asen, Wanen, Alfen); die Vorstellung von Waffen führenden und sicher treffenden Göttern: Sinnbild der Sonnenstrahlen und des Blitzes (bei den Griechen besonders Zeus, Apollo, Artemis; bei den Germanen Odin, Thorr, Freyer); die Vorstellung eines durch Schönheit und Macht ausgezeichneten Bruder- und Schwesterpaares: Sinnbilder der Sonne und des Mondes (griech. Apollo und Artemis; germ. Freyer, Freyja) ꝛc. 2. In einzelnen Zügen z. B. des Mythus, der die Jahresentwicklung der Erde versinnbildlicht, des griechischen Persephone- und des germanischen Baldermythus finden sich übereinstimmend: im Mittelpunkte der Dichtung eine schöne liebliche Gottheit, Persephone und Balder (Sinnbilder des Sommercharakters im Gegensatze zum Winter); der schmerzliche Verlust dieser Gottheit, dort durch Raub, hier durch Tod (Sinnbilder der schmerzlich empfundenen Vergänglichkeit des Sommers); der Eintritt dieses Verlustes während eines harmlosen Spieles, dort im Spiele Persephone's mit ihren Genossinnen auf der Wiese, hier im Spiele der Asen um Balder (sinnbildliche Hinweisung auf das Spiel- und Festesleben der Völker im Sommer); die Ueberantwortung beider Gottheiten an die Unterwelt: Persephone's, die Gemahlin Pluton's, und Balder's, der bei Hel gastlich aufgenommen wird (sinnbildlich für das Verwelken und Hinsterben beim Uebergange vom Sommer zum Winter); ferner die Anstrengung der Mutter beider Gottheiten, ihr Kind zurückzugewinnen: dort Demeter's, die den Erdkreis durchsucht, und hier Frigg's, die zu allen Wesen der Erde bittend geht (sinnbildlich für die unerschöpfliche Kraft der Erde zur Erneuerung und Vervielfältigung des Lebens); der Ausgleich um den Verlust der Götter: dort durch einen Vertrag, den Zeus mit Pluton herstellt; hier durch Wali, den Sohn Odin's, der den Tod Balder's rächt (sinnbildlich für die Rückkehr der sommerlichen Jahreszeit) ꝛc.

In den Vorstellungen herrscht Uebereinstimmung. Daneben aber kommt durch die Ausführung und Umkleidung derselben in den verschiedenen Völkern die größte Verschiedenheit auf. Der Volkscharakter erweist sich daran mit erster durchbrechender und dann beharrender Kraft. Die germanischen Mythen sind im Entwicklungsgange der indogermanischen Völker die spätest abgeschlossenen, erst im Jahrtausend nach Christus. Sie überragen die mythischen Dichtungen aller anderen Völker durch Vorzüge der bedeutendsten Art, namentlich die der Griechen durch gedankengemäße Fassung in zweifacher Weise.

1. Die Griechen haben in ihren mythischen Dichtungen die eine Seite der phantasiegeschaffenen Wesen, daß sie Menschen seien, überwiegend hervor-, die andere, daß sie Naturvorgänge bedeuten, übermäßig zurücktreten lassen; die Germanen dagegen haben durchgehends beide Seiten, sowohl die sinnbildliche Form d. i. das Menschliche, wie auch die sinnbildliche Bedeutung d. i. den Naturvorgang, gleichmäßig festgehalten und abgewogen. Die griechischen Götter sind in den meisten Mythen so sehr zu Menschen (mit der ganzen Art des menschlich Schwachen und Gewöhnlichen) geworden, daß die Naturbedeutung darüber verloren gegangen ist. Am griechischen Zeus z. B. wird, daß er der Wolkenerregende und Blitzeschleudernde Himmel sei, äußerlich durch Beinamen und Attribute kenntlich gehalten; im Uebrigen aber werden Willensrichtungen, Nei-

gungen, Thaten von ihm erzählt, bei denen die Möglichkeit, sie sinnbildlich zu deuten, nicht mehr vorhanden ist. Den entsprechenden germanischen Gott dagegen, Thorr, durchdringt, daß er die Wolkenerregende, Blitzeschleudernde Naturgewalt bedeute, so sehr und in jedem einzelnen Zuge, daß die Erzählungen ohne sinnbildliche Deutung nicht verstanden, genossen und gewürdigt werden können. Die Griechen haben die Freiheit der Phantasie, die Germanen die Folgerichtigkeit des personificirenden Denkens vorherrschen lassen. Die griechischen Mythen bieten durch den Reiz der Erfindung unterhaltende, die germanischen durch die Kraft und Klarheit des Denkens ergreifende Bilder und Vorstellungen.

2. Die Griechen haben die Göttervorstellungen an ihr Stamm- und Volksleben gekettet; die Germanen die ihrigen über die Welt, als Ganzes und Unendliches, gebreitet. Bei den Griechen z. B. ist der oberste Gott, Zeus, auf einer der griechischen Inseln, auf Kreta, geboren; in den germanischen Mythen gelangt der oberste Gott, Odin, zum Dasein, indem er von der Fessel sich befreit, die ihn, wie eine Frucht, am Aste des Baumes hält, der die Welt bedeutet (Mythus von Odin Urredner: Sinnbild des aus sinnlichem Naturdasein zum Bewußtsein erwachenden Geistes). In den griechischen Mythen hat jeder der hervorragenden Götter Beziehungen zu Orten des griechischen Bodens (Argos, Athen, Elis ꝛc.), an denen sie heimathlich sind; in den germanischen Mythen werden die Heimathsorte der Götter auch mit Namen genannt, aber mit Namen, die überall vorhandene Naturbeschaffenheiten bezeichnen: Thorr in „Bilskirnir" d. h. Augenblickes hell (die Gewitterwolke), Balder in „Breidablik" d. h. weithin Glanz (die Sommerluft) ꝛc. In den griechischen Mythen ist der Versammlungsort der Götter der Olymp, der Berg zwischen Thessalien und Macedonien; in den germanischen das „Idafeld" d. h. Verjüngungs-, Erneuerungsfeld d. i. die ganze Welt ꝛc. Die Griechen sind mit ihren Göttervorstellungen nicht über die Enge des Stamm- und Volkslebens hinausgekommen; die Germanen haben für die ihrigen den freien Blick auf das All der Natur erhalten. Den griechischen Mythen liegt die Thatsache des glücklichen Heimathfindens und der schnellen Befriedigung in einem schönen reichen Theile der Erde zum Grunde; den germanischen die Thatsache des rastlosen Heimathsuchens, des Wanderns und Strebens über die Länder der Erde hinweg.

Die Folge dieser Verschiedenheit hat sich in der Geschichte, ebenso der mythischen Poesien, wie der Völker ausgeprägt. Den Griechen kam der Götterglaube abhanden, die Germanen erhielten sich kräftig darin. Die Griechen brachen frühzeitig mit ihren Kindheitsdichtungen: zuerst, indem sie sie im Sinne einer mehr geistigen Auffassung umdichteten (Pindar, Platon ꝛc.); dann indem sie zum Spott über die Götter griffen (Lucian ꝛc.). Die Germanen dagegen in folgerichtigem Denken treu, blieben heimisch in den Anschauungen ihrer Kindheit. Sie fanden mit der fortschreitenden Beobachtung der Natur und des Lebens weiter reichende Stoffe und gewannen höhere Gesichtspunkte für ihre Mythen. Die Natur wurde ihnen ein Sinnbild für die allwaltende erlösende Liebe; und auf dem Boden der heidnischen Anschauungen dichteten sie Mythen vorbildlicher Art für die Ideen des Christenthumes: den Mythus von Balder mit der Idee der leidenden Unschuld eines Gottes; den von den Nornen (im Bilde von der Esche Yggdrasil, §. 117) mit der Idee der allsorgenden Liebe; den Mythus vom Ursprunge der Dichtkunst mit der Idee der Sühne, die der Schuldbewußte durch das Bekenntniß empfängt:

Leid aussagend, bringt Sühne das Lied!

(ôdhrörir, Geisterreger; sôn, Sühne; bodn, Hingebung); den Mythus von der

neuen Welt mit der Idee der Seligkeit des Vergehens. Der neue Gott war es selbst, der schließlich in ihren Liedern erwartet wurde (Hyndl. 41; Völ. 63):

Doch kommt ein Andrer, ein Stärkrer wird kommen,
Deß Namen zu nennen ich nicht mir getraue.

Er nimmt von oben herab den Weg,
Die Welt zu berathen beim Göttergericht;
Er endet den Streit, er ordnet die Dinge,
Ewige Satzungen kommen von ihm.

Der Mythus ist die Poesie der Kindheit: „Kindheit" im Entwicklungsgange des Menschengeschlechtes. Die Zeit, die so benannt wird, umfaßt Jahrtausende: Jahrtausende, in denen jeder Einzelne die Stufen der Kindheit, Jugend, Mannes- und Greiseszeit durchgemacht hat. Die Gedankenart des eben erwachenden Geistes d. i. das Sich-außerhalbfühlen (sich in der Welt fühlen); in Folge davon: die Weltumwandlung zu Menschlichem; dies ist der unbeirrte Standpunkt Aller, auch der Erwachsenen, der geistig Erstarkten, die in diesen Jahrhunderten lebten. Wie hoch das Maß der geistigen Erstarkung der Einzelnen in diesem Kindheitszeitalter der Menschheit war, lehrt in bewunderungswürdiger Weise der Einblick in die Mythen der Germanen. Alle Charaktere des Poetischen finden sich darin vertreten: das Erhabene in dem Mythus von der Welt- und Götterentstehung, von Odin-Urredner; das Tragische im Mythus vom Welt- und Göttergericht; das Zarte in den Mythen von Balder, Freyer; das Heitere, Komische in denen von den Zwergen ꝛc.

§. 100. Märchen.

Das Märchen ist die Erzählung eines Ereignisses, das in phantasiegeschaffenen Formen menschlichen Thuns und Leidens das Gute als Zaubermacht über das Böse zeigt.

„Märchen": ahd. mâri, mhd. mære, Erzählung (von mârjan, mæren, verkündigen, bekannt machen).

Das Wort „Märchen" wird in weiterem und engerem Sinne genommen. In weiterem bedeutet es eine Erzählung, die ein Ereigniß unter Personen allgemein menschlicher Art in wunderbarer Weise verlaufen läßt; und zwar entweder so, daß die ganze Art des Ereignisses den Charakter des Wunderbaren trägt, oder so, daß durch Anwesenheit eines Zaubermittels einzelne Wendungen im Ereigniß wunderbar gestaltet werden. Die Hauptquelle dieser Art von Märchen sind die Dichtungen der orientalischen Völker, zu denen die Einflüsse des Christenthumes nicht gedrungen sind, z. B. die in „1001 Nacht". Daraus Platen, die Abassiden; Chamisso, Abdallah ꝛc. Der engere Sinn des Wortes ist der, dessen Erklärung oben im Paragraphen gegeben ist. Man kann es das indogermanisch-christliche Märchen nennen.

Das indogermanisch-christliche Märchen ist aus der Verschmelzung der mythischen und der christlichen Vorstellungs- und Gefühlsweise hervorgegangen. Von der mythischen Art hat es die „phantasiegeschaffenen Formen menschlichen Thuns und Leidens": die Belebung von Weltformen mit menschlichem Empfinden, Begehren, Handeln, Leiden, Denken und Reden. Von der christlichen hat es den Grundgedanken des Geschehens: „das Gute besitzt eine wunderbare, sinnlich nicht verfolgbare Uebermacht über das Böse."

Beide Standpunkte „verschmelzen" im Märchen. Jeder giebt demgemäß von seiner Eigenheit etwas auf. Die Abweichungen des Märchens vom Mythus

sind folgende. 1. Die Vermenschlichungen, die im Märchen vorkommen, sind nicht sinnbildlich für das Bewußtlose, für die körperlichen Naturvorgänge der Welt, sondern lediglich für Kräfte und Triebe des sittlichen Lebens: für Unschuld und Bosheit, Liebe und Selbstsucht, Tugend und Laster. 2. Sie steigen nicht zur Macht der Wesen, die „Götter" genannt werden, sondern höchstens zu der von Kobolden, Hexen, Feen ꝛc., oder bleiben ganz in den Grenzen menschlicher Kleinheit und Schwäche (das unschuldige, schwache Kind ꝛc.) Ueber Allem, was im Märchen lebendig ist, thront die Gottheit. Die Abweichung der Märchenauffassung von der des Christenthumes hinwider liegt darin, daß die Ueberwindung des Bösen durch das Gute nicht als innere, sittliche That, sondern in einem Gleichniß gefaßt wird. Das Gute (die Gottheit) erweist sich als Zaubermacht über äußere Dinge, über Formen und Verhältnisse z. B. als Macht der Entzauberung von einer widerwärtigen Gestalt (Froschgestalt ꝛc.), der Befreiung aus einer unglücklichen Lage (Rachen oder Bauch eines Unholdes, Wolfes ꝛc.).

Die wesentlichen Bestandtheile des Märchens sind folgende. 1. Im Mittelpunkte des Ereignisses steht ein vollkommen Reines, Unschuldiges: das schöne, gute Kind, der heitere, harmlose Knabe ꝛc. 2. In Gegensatz dazu tritt eine unbeugsame böse Gewalt: der Wolf, die Hexe ꝛc. 3. Die Entscheidung, die das Märchen herbeiführt, ist ein unendliches, unausdenkbares Glück. — Das gläubige Entzücken der Seele, der christlichen Verkündigung entgegen, daß das Böse getilgt, der Tod überwunden sei, die Seligkeit dieser Zuversicht ist es, die in die Bilder des Märchens geflossen ist. Die Götter des mythischen Zeitalters sind vor dem Lichte des Christenthumes zu Schatten umgewandelt. Die Liebe, die Segnerin des Guten, allein herrscht.

Den beiden Bestandtheilen nach, die im Märchen miteinander verschmelzen, können zwei Klassen unterschieden werden: 1. Märchen, in denen der Ursprung vom Mythus her stärker ist d. h. diejenigen, die ein Ereigniß, überwiegend im Charakter der Naturentwicklung (des bewußtlosen Werdens) erzählen. Entzauberungen gehen, wie z. B. Umwandlungen aus dem Dunkel zum Lichte, aus der Wintersfessel zur Sommersfreiheit, vor. So das Märchen vom Froschkönig oder der eiserne Heinrich. 2. Märchen, in denen der Ursprung aus der Idee des Christenthumes stärker ist d. h. diejenigen, die ein Ereigniß überwiegend im Charakter des sittlichen Leidens, Aengstens und Siegens erzählen. So „Rothkäppchen" und die Mehrzahl der deutschen Volksmärchen.

Den Märchen stehen unter den Charakteren des Schönen besonders das Rührende und das Komische zu Gebote. Das Rührende tritt in Folge der inneren Größe ein, die das unbefangen Unschuldige in sich trägt und mit der es das entgegenstehende Gewaltige überwindet. Es findet sich vorherrschend in den Märchen, die der christlichen Idee näher stehen. Das Komische tritt in Folge der Nähe ein, die immer im Märchen die Gegensätze zu einander halten: das Kleine und Große, das Häßliche und Schöne, das Schwache und Mächtige ꝛc. Eine Hauptform des Komischen im Märchen besteht darin, daß das harmlose Gute (nach der Seligpreisung, die in der christlichen Verkündigung den „geistig Armen" zu Theil wird) als Einfältiges und Dummes benannt, beschrieben und bevorzugt wird.

Willkür, phantastisches Spiel mit Gedanken und Vorstellungen, Ueberraschungen durch völlig Unerwartbares, Abwesenheit aller Beschränkungen, die von der Regel des gewöhnlichen Lebens herstammen, gehören zu den hervorstehenden Merkmalen des Märchens. Der Mythus ist in seinen Wendungen durch die Wendungen des Naturganges, den er sinnbildlich darstellt, geregelt; das

Märchen kennt keine Beschränkung der Art. Den Vorgang, den es sinnbildlich darstellt, führt es unter Erfindung irgendwie beschaffener Wesen und Verhältnisse vor.

Neben den deutschen Stämmen sind besonders diejenigen Völker indogermanischer Abstammung an Märchen fruchtbar gewesen, die zur Zeit ihrer Bekehrung zum Christenthume noch im Genuß des Naturlebens standen: Slaven, Esthen, Littauer ꝛc. Unter den Bearbeitungen deutscher Volksmärchen sind hervorzuheben: die von Musäus (Volksmärchen der Deutschen 1782) in freier Ausarbeitung; die der Brüder Grimm (Kinder- und Hausmärchen 1812) im engsten Anschluß an die Form der Volkstradition.

Wenn neuere Dichter Märchen erfinden, so geben sie als Gegengewicht gegen das umherirrende Spiel der Phantasie gern einen gedanklichen Halt in bedeutungsvollen Sentenzen mit: Wegweiser durch die verwirrende Masse der Märchenwendungen. Goethe, das Märchen; Brentano, Hinkel, Gockel und Gackeleia ꝛc. Von gefälliger Erfindung sind die Märchen von Andersen, Leander ꝛc. In der Weise des weiteren Begriffes d. h. als Erzählungen, welche alle Freiheiten des Wunderbaren benutzen, ohne den Grundgedanken der Erlösung des Guten vom Bösen zur Darstellung zu bringen, sind gedichtet: Fouqué, Undine; Roquette, Waldmeisters Brautfahrt ꝛc.

§. 101. Epos (Epopöe) oder Heldenlied.

Epos ist die Erzählung eines Ereignisses, das phantasiegeschaffene wunderbare und menschlich wirkliche Wesen zu einem Vorgang verbindet, der Größe hat; und zwar:

1. innere Größe, sowohl einerseits durch die Art der Charaktere (willens- und leidenschaftsstarke Charaktere), wie andrerseits durch die Art des Konflikts (heftige, gewaltsame Konflikte);

2. äußere Größe, sowohl einerseits durch die Ausdehnung des Konflikts (ganze Völker und Zeiten werden in Mitthätigkeit und Mitleiden gezogen), wie andrerseits durch die Ausdehnung der Entwicklung (die Erledigung wird mittels einer größeren Folge von Wendungen herbeigeführt).

„Epos, Epopöe": Erklärung der Namen §. 22.

Das Epos ist die poetische Gattung des beginnenden Volksthumes. Es verdankt seine Entstehung der Zeit, die unmittelbar an die Periode der Mythendichtung anschließt: einer großen, viele Jahrhunderte umfassenden Lebensperiode der Menschheit, die einerseits auf dem unveränderten Boden des Kindheits- und Naturlebens vor sich geht (noch leben die Menschen in unmittelbarem und unbeschränktem Verkehr mit der Natur: mit Himmel, Luft, Erde und Meer, mit Wind, Wetter, Licht und Dunkel ꝛc.; noch ist die Gemeinschaft, die sie mit einander bilden, eine unwillkürlich entstandene Naturgemeinschaft: das durch Abstammung, Verschwägerung, Gewöhnung, Wohnort, Bedürftigkeit, Sprache zusammengehaltene Leben in Familien, Horden, Sippen und Stämmen), die aber andrerseits durch einen bedeutungsvollen Fortschritt in Seele und Geist sich von dem mythischen Zeitalter entfernt hat. Nicht, daß die Auffassungsweise der Kindheit aufgegeben wäre! Im Gegentheil, die Erzeugnisse des mythischen Zeitalters sind der sichere Besitz, ja, das Heiligthum der Geistesauffassung auch in der Periode des beginnenden Epos: es sind die Götter, denen geopfert, zu denen gebetet, für die der Kultus eingerichtet ist, an denen Seele und Geist mit Fürchten und Hoffen, Vorstellen und Nachdenken hängen. Der Fortschritt besteht vielmehr darin,

daß zu der Auffassens-, Denkens- und Dichtensweise des mythischen Zeitalters, sie ergänzend und weiterführend, eine neue, mehr und tiefer vermittelte tritt.

In dreifacher Hinsicht ist der Fortschritt eingetreten und namentlich in der Poesie, im Epos, zum Ausdruck gekommen. 1. Der Mensch wendet seine Auffassung nicht bloß auf das Aeußere und Fremde (Himmel, Erde, Sonne, Mond ꝛc.), sondern auf das Innere und Eigene. Vorgänge unter den Menschen, Thaten und Leiden derselben sind es, die den Gegenstand des Epos bilden. 2. Der Mensch zeigt nicht nur die Fähigkeit, das bleibend Gegenwärtige (die immer wiederkehrenden Vorgänge, die ewigen Formen in Natur und Welt) zu fassen; er hat die Fassungskraft für das ohne Wiederkehr Vorübergehende, für das Einmalige. Das Epos beruht auf dem Erwachen der geschichtlichen Erinnerung, der „Tradition". 3. Der Mensch hat in sich einen anderen Maßstab der Auffassung und Beurtheilung gewonnen: es herrscht in ihm nicht mehr der vom sinnlichen Eindruck, vom sinnlichen Selbstgefühl her (nach der sinnlichen Erregung im Selbstgefühl hatte der Mensch vordem die Götter im Allgemeinen als Menschen, und zwar je nachdem, den einen gemäß der aufschreckenden Bangigkeit und Angst als furchtbaren, gewaltigen, den anderen gemäß der aufleuchtenden Freude und Lust als herrlichen, lieblichen erfaßt); zu dieser sinnlichen Unterscheidung ist die höhere der sittlichen getreten. Man unterscheidet Recht und Unrecht. In der Seele haben Freude an dem, der Wohlthätiges mit Kraft vollbringt, und Mißfallen an dem, der dem gemeinsamen Glück sich widersetzt, Wurzel gefaßt, Begriffe erweckt und Gedanken entwickelt. Die abstrakte und ideale Unterscheidung des Soll und Nicht-soll bricht sich Bahn. Aus der Fähigkeit des sittlichen Lobes und Tadels den Menschen gegenüber, hat das Epos seinen Anfang genommen.

Es ist ein allseitiger Fortschritt, ebenso den Umfang, wie die Art des Fühlens und Denkens betreffend. Was äußerlich unter den Menschen vorgeht, ist vordem ebenso beschaffen gewesen, wie das, was jetzt beim Beginn des Epos sich ereignet. Die menschlichen Geschlechter waren unter Kämpfen und Spielen, Siegen und Niederlagen, Wunden und Tod, Herrschen und Genießen vorübergegangen. Aber die Auffassungskraft ist eine andere geworden. Früher hatte das sinnliche Selbstgefühl über allem anderen Empfinden, es niederdrückend, geherrscht: das sinnliche Selbstgefühl, das immer mit den wechselnden Eindrücken und Zuständen vorübergegangen war. Freudig erregt, hatte es keinen Sinn für Trauer; schmerzhaft erregt, keine Fühlung für Freude gehabt. Daß der Mensch nun der Erinnerung und des Gedächtnisses Herr geworden ist, deutet auf einen Geistesstandpunkt, vor dem die ganze Welt, die äußere und innere, eine reichere geworden ist und nach neuen idealen Gegensätzen sich trennt: die äußere Welt nach dem Gegensatz von Sein und Nichtsein (vordem lebte der Mensch bloß in dem Augenblicke der Gegenwart d. i. des Seienden; jetzt gewinnt auch das Nichtseiende, die Vergangenheit und Zukunft, für ihn Geltung); die innere Welt nach dem Gegensatz des Realen und Idealen (vordem lebte der Mensch im Empfinden bloß der sinnlich mächtigen Dinge: Sonne, Wolke, Sturm ꝛc.; jetzt erwacht seine Freude am Idealen d. h. am sinnlich nicht Vorhandenen, am bloß Gedachten, geistig Erzeugten, Erinnerten und durch die Erinnerung Bewahrten). Dieses bildet nun den lebendigen Geistesstoff. Abstrakte Begriffe und Urtheile werden entwickelt, Antriebe rein seelischer und geistiger Bildung sind eingetreten. Der Mensch ist höherer Art geworden.

Das Epos ist die poetische Gattung „des beginnenden Volksthumes". Denn von den Jahrhunderten her, mit denen diese Umwandlung eintritt, beginnt die Bildung des „Volkes". Volk ist die Gemeinschaft der Menschen, die, außer der Naturverbindung, welche die Familien, Sippen, Horden und Stämme bereits

hatten, eine höhere, seelisch-geistige Art annimmt: die Vereinigung im gemeinschaftlichen Wissen von der Vergangenheit, im übereinstimmenden Urtheile über Recht und Unrecht, im gemeinsamen Erfassen sittlich-geistiger Ziele.

Das Epos, die erste sittlich-geistige That des zum Dasein erwachenden Volkes, trägt die Merkmale dieses Zeitalters unmittelbar und vollständig an sich. Und zwar sowohl in objektiver Weise: sofern es die menschlichen Charaktere und Verhältnisse, die Vorgänge des Thuns und Leidens, wie sie in jener Zeit sich ereigneten, widerspiegelt; wie auch in subjektiver Weise: sofern es den Bildungsstandpunkt, der in jener Zeit lebendig war, zum Ausdruck bringt.

1. In objektiver Weise. Die vier Arten der „Größe" des Epos, die im Paragraphen angegeben sind, erklären sich hieraus. a. Die innere Größe, die durch die Art der Charaktere bewirkt wird. Es sind Charaktere, die durch den Kampf mit den Elementen, den Thieren, und den Menschen untereinander gebildet werden. Die sinnliche Noth des Lebens hat ihre Kräfte zum Nutzen des sinnlichen Lebens eingerichtet. Selbstsuchtstarke, entschlußschnelle, gedanken- und willenssichere Menschen stehen nebeneinander: Menschen, für welche die Trennungen, die später eintreten, noch nicht vorhanden sind: die Trennung zwischen Leben und Erkennen, Ueberlegen und Vollbringen, Denken und Thun. Durch eigene Wahrnehmung, eigene Beschäftigung, durch Kämpfen und Leiden, durch Sich-versuchen und Alles-wagen gewinnt Jeder dasselbe, was die Anderen: Alles, was zum Leben erforderlich ist. Es ist, mit den späteren Zeiten verglichen, ein beschränktes Gebiet, in dem der Mensch thätig ist: das der sinnlichen Bedürftigkeit (Kleider-, Wohnung-, Geräthe-, Waffenanfertigung und Benutzung). Aber auf diesem Gebiete sind es vollkräftige Charaktere, die im Epos zusammengehen: Charaktere, in denen etwas Einseitiges, Halbes, künstlich Gefördertes nicht zur Geltung kommt. (Die Helden der Ilias schlachten das Vieh der Heerde und bereiten die Mahlzeit, ebenso wie sie die Heere ordnen und zum Kampfe führen. Der Siegfried des Nibelungenliedes ergreift das Ruder und stößt das Schiff vom Ufer, ebenso wie er im Saale der Königin erscheint und von ihr als Gast angeredet wird.) b. Die innere Größe, die durch die Art der Konflikte bewirkt wird. Verletzung des Rechtes, Gewaltthat, Betrug sind die Ausgangspunkte des Epos. Das Unrecht, das so begangen wird, wird von dem, der es leidet, als Erregung im tiefsten Inneren empfunden: als Anlaß, Alles darum zu wagen, das Aeußerste zu fordern. (Achilles in der Ilias schwört bei den Göttern, das Unrecht, das ihm Agamemnon zugefügt hat, nicht ungerächt zu lassen. Brunhild im Nibelungenliede fordert den Tod Siegfrieds, der sie in ihrem Werbungskampfe mit Gunther betrogen hat.) c. Die äußere Größe, die durch die Ausdehnung des Konfliktes bewirkt wird. Die Vorgänge, die das Epos erzählt, sind Thaten und Leiden von Fürsten und Stammführern. Ihre Unternehmungen und Schicksale setzen viele und große Massen in Bewegung, machen diese zu Gefährten der Kämpfe und Leiden jener. (Fast sämmtliche Stämme der Griechen und Germanen, Heerführer und Gefolge, treten in Ilias und Nibelungenlied zusammen.). d. Die äußere Größe, die durch die Ausdehnung der Entwicklung bewirkt wird. Die Gewalt, mit der dem ersten Unrecht begegnet wird, greift über das Maß. Sie ruft neue Verwicklungen, erhöhte Anstrengungen zur Kampfesfortsetzung hervor. Die Rauheit der sittlichen Begriffe, wie sie aus dem selbstsuchtstarken Naturleben erwachsen sind, der Grundzug der Heldensittlichkeit, die Rache, ist wie ein immer weiter greifendes Feuer: ein Antrieb, der nur mit gänzlicher Vernichtung erlischt. (Trauer um die Helden, die im Verlaufe der furchtbaren Verwicklungen den Tod gefunden haben, ist der Schluß der Ilias, wie des Nibelungenliedes.)

2. In subjektiver Weise. Der Bildungsstandpunkt des Zeitalters,

dem das Epos seinen Ursprung verdankt, prägt sich in ihm aus. Und zwar in zweifacher Hinsicht: formell d. h. mit Bezug auf die dichterische Beschaffenheit des Epos; und ideell d. h. mit Bezug auf die Art des Fühlens und Denkens, die im Epos herrscht.

Der formelle Einfluß des Bildungsstandpunktes knüpft sich an die Thatsache, daß für die Bildung, Aufbewahrung und Erneuerung des Gedichteten ein anderes Mittel als das des lauten Singens und des Wiederholens aus dem Gedächtnisse nicht stattgehabt hat. Dichter und Hörer standen unmittelbar zusammen und bildeten durch Gleichzeitigkeit des Gebens und Empfangens eine Einheit, wie sie in späterer Zeit (nach Erfindung der Schrift oder des Druckes) nicht vorhanden ist. Was der Dichter sang, wurde nur dadurch erhalten, daß es die Hörer sofort als das Ihre nahmen, mit- und nachsangen. Die gemeinschaftliche Lust der Massen, die gleiche Zustimmung Vieler, war der Seelengrund, von dem das Epos aufschoß und Nahrung empfing. Mit Kleinem fing es an; zu Größerem schritt es vor. Denn Thaten und Leiden der Menschen schlummern nie und nirgend. Jedes neue Geschlecht, jeder benachbarte Stamm unternimmt und erfährt die seinen. Da sproßten zu den bekannten Liedern neue auf. Und an allen, den älteren und jüngeren, den eigenen und fremdhergekommenen, war die Masse unabläßig mitdichtend: mitdichtend nach verschiedenen, unwillkürlichen Antrieben: theils nach der Kraft oder Schwäche des Gedächtnisses; theils nach den Stimmungen der Seele, mit denen das Gefallen oder Mißfallen sich änderte; theils nach der Rücksicht auf das anwachsende Verschiedene, das allmälig von Geschlecht zu Geschlecht, von Stamm zu Stamm, zusammenkam. Jahrhunderte lang dauerte diese wendungreiche, flußartige, zu- und abflußartige Dichtung: im wahren Sinne Volksdichtung. Sie dauerte so lange, bis, unter dem Einfluß der fort- und fortschreitenden Entwicklung des menschlichen Geistes, der Boden des Naturlebens, von dem sie ihren Ausgang genommen hatte, verlassen war: bis das Volk sich in einer anderen Welt fühlte als in der von den Liedern gezeichneten. Die Thaten und Leiden der Gegenwart wurden nun nicht mehr, wie vordem, dem lebendigen Gesange, sondern einem äußeren, theilnahmlosen Mittel, der Schrift, übergeben. Geschichte sonderte sich von Poesie. Und für die Bewahrung jenes Poetischen war (in Uebereinstimmung mit der allmälig eingetretenen und weiter geführten Arbeit- und Berufstheilung) nicht mehr das Volk, sondern ein Stand im Volke thätig: ein Stand, dessen Arbeit im Sammeln, Ordnen, Verbinden des aus der Vergangenheit Ueberlieferten bestand (Rhapsoden der Griechen, singære, varnde liute der Deutschen). Alle Merkmale der dichterischen Darstellung im Epos erklären sich durch diese Entstehung aus dem gemeinsamen Leben in den ersten Jahrhunderten der Volksentwicklung. Namentlich folgende: die objektive Ruhe des Erzählens (nicht ein Einzelner mit seiner schwankenden Erregtheit, sondern der Jahrhunderte lang sich klärende und festsetzende Volksgeist redet in ihm); die Umständlichkeit der Schilderungen (Schilderungen, von der ersten Kraft des Geistes geschaffen, vorzugsweise auf Ausführung und Vollständigkeit bedacht); die feststehenden, häufig wiederkehrenden kleineren und größeren Sätze und Satzwendungen, mittels deren die Erzählung fortschreitet (die traditionelle Form machte sich geltend); das gelegentliche Abbrechen der Erzählung und das Einsetzen neuer Anfänge (die Kunst der Ausglättung der verschiedenen überlieferten Bestandtheile wurde nicht an jeder Stelle mit gleicher Kraft geübt); das Durcheinandermischen der Vorgänge (für die chronologische Ordnung der Ereignisse besaß der Geist die erforderlichen Hilfsmittel noch nicht); das Verwischen des geschichtlichen Charakters der Thatsachen (Unsicherheit der Auffassung, Unzuverlässigkeit des Gedächtnisses, ästhetisches Gefallen oder Mißfallen machten sich ungehindert geltend).

Der ideelle Einfluß des Volksbildungsstandpunktes hat sich in dem allgemeinen Grundzuge des Epos ausgeprägt: darin, daß „phantasie-geschaffene wunderbare und menschlich wirkliche Wesen zur Einheit eines Vorganges in ihm zusammentreten." Nach den Einflüssen, die vom Gange der Weltgeschichte her bei der Bildung des griechischen und germanischen Volkes eingetreten sind, hat sich mit Bezug hierauf eine zweifache Art des Epos herausgebildet.

Das klassische und das romantische Epos.

(„Klassisch": classicus, der Klasse oder Stufe nach; insbesondere der ersten Klasse angehörig; vollkommen, mustergiltig. Bei den Deutschen ist das Wort Bezeichnung für alles von der griechischen und römischen Literatur und Kunst Stammende geworden, somit Bezeichnung für den stärksten und allgemeinsten Gegensatz, unter dessen Einfluß die Entwicklung des germanischen Wesens gestanden hat. — „Romantisch": von romanus [römisch] d. i. von demjenigen Worte, womit die Sprachen und Völker des Mittelalters bezeichnet wurden, in denen das Germanische durch Mischung mit dem Römischen und Unterordnung unter dasselbe theils beeinträchtigt, theils vernichtet worden ist. Das hievon weiter gebildete Wort „romantisch" hat seine Bedeutung gleichfalls in weitester Ausdehnung empfangen. Es ist allgemeine Bezeichnung für den Gegensatz zum „Klassischen" geworden d. i. für alles Mittelalterliche, für den Grundzug der Literatur und Kunst, wie er sich übereinstimmend sowohl von den romanischen, wie von den germanisch rein gebliebenen Völkern im Mittelalter entwickelt hat.)

Das klassische Epos ist das der griechischen Literatur des Alterthumes. Es beruht darauf, daß das griechische Volk zur Zeit der Elposbildung in den Poesien seines Mythus ungestört geblieben ist. Das romantische Epos dagegen ist das der germanischen Poesie des Mittelalters. Es beruht darauf, daß zur Zeit der Elposbildung unter den deutschen Stämmen das Christenthum eintrat und die Poesien des Mythus abbrach.

Die Unterscheidung zwischen beiderlei Epen hat sich äußerlich in zwei Merkmalen ausgeprägt. 1. Die phantasie-geschaffenen wunderbaren Wesen des klassischen Epos sind die Götter selbst: die Götter, die, vom Mythus her im Bewußtsein des Volkes lebend, nun, in Folge ihrer Gegenstellung gegen Menschen, weiter menschenähnlich und menschenartig ausgebildet werden. Die phantasie-geschaffenen wunderbaren Wesen des romantischen Epos dagegen sind Nachbilder der Götter: wunderbare Wesen mit Attributen der Göttlichkeit. Siegfried des Nibelungenliedes hat in der Hornhaut, der Tarnkappe, dem Nibelungenschatz; Brunhild in dem entlegenen Wohnorte, der übernatürlichen Kraft die wunderbare Art des Göttlichen (Unnahbarkeit, Unüberwindlichkeit). Vor dem Aufgange des christlichen Gottes sind die Götter des Mythus wie Sterne vor dem aufgehenden Monde bleicher geworden. 2. Das klassische Epos stellt das phantasie-geschaffene Wunderbare und das menschlich Wirkliche in zwei getrennten Welten gegenüber (die Bewohner des Himmels und die der Erde); erzählt von selbständigen Verwicklungen innerhalb jeder derselben (in der Ilias unter den Göttern die Partei des Zeus und die der Here, unter den Helden der Erde die Partei Achilles' und Agamemnon's ꝛc.); und schlingt sie durch Wechselbeziehungen zusammen (die Götter blicken auf die Erde, senden Boten, Helfer und Gegner zu den Helden; diese hinwider flehen, opfern zu jenen, vollbringen Thaten, durch welche sie die Gunst oder Ungunst jener erwirken ꝛc.). Das romantische Epos dagegen verbindet das phantasie-geschaffene Wunderbare und das menschlich Wirkliche zu Einer Welt (Siegfried, Brunhild, der Zwerg Alberich ꝛc. haben ihre Stätte, ihren Verkehr im Bereich der Erde, neben und mit den Menschen; der Himmel, als Aufenthalt der Götter, ist aus dem Verlaufe des Epos geschieden); die Verwicklungen, die das romantische

Epos ausführt, haben demgemäß nur Einen, einen in sich geschlossenen Zusammenhang.

Diesen äußeren Merkmalen des Unterschiedes entsprechen innere. Das klassische Epos der Griechen ist die Frucht einer einheitlichen Entwicklung im Fühlen, Vorstellen und Erinnern: einer Entwicklung, die den Geist des Volkes in sich klar und sicher erhalten, namentlich aber darauf geführt hat, was geschieden ist (Himmel und Erde, das Wunderbare und Natürliche) auch geschieden zu denken. Klarheit, Anschaulichkeit, Einfachheit, naturmäßige Empfindung sind dementsprechend die Vorzüge seiner Darstellung. Das romantische Epos der Germanen dagegen ist das Ergebniß einer Zeit, in der das Volk seinen Glauben gewechselt hat. Die geistige und seelische Unruhe, die damit verbunden war, einerseits die Anhänglichkeit an die Phantasiegebilde der Vorzeit, andrerseits die unwillkürlichen Aenderungen, die im Geiste damit vorgingen: Aenderungen, die zur Folge hatten, daß das Wunderbare, der himmlischen Abgeschiedenheit beraubt, mit dem natürlich Wirklichen gleichgestellt (gemischt) wurde: alles dies hat dem romantischen Epos Unfertigkeit und Verwirrung gegeben, ein Vorwiegen des unklaren Gemüthslebens, etwas Dunkles, Geheimnißvolles.

Volks- und Kunstepos.

Das Epos, dessen Entstehung und Art im Vorangehenden erklärt ist, wird Volksepos (Nationalepos) genannt. Es ist das unwillkürliche, das erste Erzeugniß des aus seinem Naturleben zum Bewußtsein erwachenden Volksgeistes. Die vielen, aufeinander folgenden Stufen der Entwicklung, die an ihm mitgearbeitet haben, haben es zu einem Schatze reicher Ausbeute gemacht. Je mehr in der Folgezeit andere, und zwar zur Wissenschaft befähigte Geschlechter Formen und Inhalt der Volksepen durchforschen, zergliedern, mit anderen Denkmälern der Vergangenheit vergleichen, desto mehr öffnet sich der Einblick in die erstaunliche Fülle der Beziehungen auf Poesie (Mythus) und Geschichte, die darin verarbeitet sind. Der Eindruck der Größe, der naturmäßig gewachsenen Vollkommenheit aber hat sich sogleich, schon vor dem Beginn der wissenschaftlichen Behandlung, zum Bewußtsein gebracht und Dichter zur Nachahmung gereizt. Epen, die, nach der Art der Volksepen geschaffen, von einem einzelnen Dichter beabsichtigt, angelegt und ausgeführt sind, nennt man Kunstepen. Den Kunstepen geht der Reichthum, die Vielartigkeit, Größe und Tiefe des Inhaltes, wie ihn die Volksepen in sich tragen, ab. Mit der Beschränktheit der einzelnen dichterischen Persönlichkeit, die sich den Formen und Mitteln der Darstellung aufprägt, tritt nothwendig Beschränkung des Inhaltes und der Beziehungen ein. Glätte, Abrundung, Einartigkeit der Form sind dagegen Vorzüge, die das Kunstepos vor dem Volksepos gewinnen kann.

Die „Volksepen" der Griechen und Germanen sind außer den beiden erwähnten (Ilias und Nibelungenlied) die Odyssee und das Gudrunlied. Beide Völker haben die Charaktere des menschlichen Thuns und Leidens verschieden episch zu verwenden gewußt, je nachdem im Mittelpunkte des Konfliktes der Mann mit der herausfordernden Kraft und Leidenschaft steht (Ilias und Nibelungenlied), oder das Weib mit der Tugend und Dauer des Duldens (Odyssee, Gudrunlied).

Unter den „Kunstepen" hat das klassische Epos innerhalb der antiken Welt die bedeutendste Nachahmung in Virgil's Aeneïde gefunden. In den germanischen und romanischen Völkern tritt es besonders als Abart auf: in sog. komischen Epen d. i. in Dichtungen, die eine Parodie der alten Form in sich schließen. Meistens von geringem Werth. Die phantasie-geschaffenen Wundergestalten sind nicht vom Glauben aus gegeben, sondern durch eine Thätigkeit des

Verstandes ersonnen: nicht Götter, sondern (wie man sie nennt) „Maschinen". So Zacharia, der Renommist ꝛc. (Pyrker „Tunisias" läßt ewige Seelen, die Rudolfs von Habsburg, Muhamet's, Cäsar's, Saladin's, Attila's ꝛc., an Stelle der Götter auftreten. Die naturgemäße Betheiligung dieser Art von wunderbaren Wesen an den Schicksalen der in dem Heldengedichte Kämpfenden und noch mehr der Antheil dieser letzteren an jenen fehlt in Dichtungen dieser Art.)

Nach- und Weiterbildung des romantischen Epos ist von den Völkern des Mittelalters fleißig betrieben worden. Alle epischen Dichtungen des deutschen Mittelalters gehören dem romantischen Charakter an: Parcival, Tristan und Isold ꝛc. Ebenso die hervortretenden Dichtungen der neueren Zeit: Wieland, Oberon; Fouqué, Corona; E. Schulze, bezauberte Rose ꝛc. Klopstock, Messias, hat den Charakter des romantischen Epos erfaßt, indem er zwei vom christlichen Glauben gegebene Personen der göttlichen Dreieinigkeit, Vater und Sohn, ferner Engel des Himmels, Teufel der Hölle, Seelen Gestorbener und noch nicht Geborner ꝛc., mit den geschichtlichen Personen und Charakteren des jüdischen Volkes zu einer großen, in Handeln und Leiden aufeinander gewiesenen Welt verbindet.

Als Abart des romantischen ist das Thierepos zu bezeichnen. Das Wunderbare und das Natürliche verschmelzen zur innigsten Gemeinschaft in jedem kleinsten Gliede, wie im Ganzen: das Natürliche, indem Alles thiermäßig; und das Wunderbare, indem eben das Thierische menschenmäßig vorgeht und auftritt.

§. 102. Ballade.

Ballade ist die Erzählung eines, Wunderbares und Wirkliches mischenden Ereignisses, das innere Größe bei äußerer Kleinheit hat: „innere Größe" d. h. heftigen Konflikt unter willens- und empfindungsstarken Charakteren; „bei äußerer Kleinheit" d. h. ohne Betheiligung weiter Kreise und mittels einer geringen Anzahl von Bewegungen, meistens mittels einer einmaligen Bewegung des Vorganges.

„Ballade" (ital. und span. ballata, provenç. ballada, Tanzlied) war ursprünglich ein lyrisches Lied, der Form nach in Strophen mit Refrain, dem Inhalte nach für Stimmungen der Liebe, als rhythmische Begleitung des Tanzes verwandt. In Frankreich bis in Ludwig's XIV. Zeit beliebt. Von Frankreich kam der Name nach England und Schottland, veränderte aber hier seine Bedeutung. Aus einem lyrischen wurde ein episches singbares Lied in Strophen. Dem Ereignisse wurde überwiegend die Hinneigung auf das Schaurige und Geheimnißvolle gegeben. Unabwendbare, verderbliche Gewalten haben die Entscheidung. Mischung des Wunderbaren und Natürlichen war hiemit für die Ballade festgestellt. In diesem Sinne kam der Name seit den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts, besonders unter Herder's und Bürger's Einflüssen nach Deutschland.

Das phantasie-geschaffene Wunderbare tritt in verschiedenen Arten und Stufen auf, namentlich in folgenden. 1. Es ist etwas mythisch Entlehntes. Z. B. Goethe, Erlkönig; Uhland, Harald, das Glück von Edenhall; Freiligrath, der Blumen Rache; Kopisch, die Heinzelmännchen. 2. Es besteht darin, daß die Stimmungen des Seelenlebens sich zu einer Schicksal gebenden Macht äußerlich gestalten. Z. B. Bürger, Lenore (die Leidenschaft der Liebessehnsucht verstrickt Lenore's Seele in den Wahnsinnstraum, mit dem sie ihren Tod findet: in den Ritt mit dem Knochengerippe in's Grab); Heine, Belsatzar (das Gewissen des Gott lästernden Königs schreckt seine Seele, daß er über der unverstandenen

Flammenschrift den Mördern verfällt). 3. Es besteht darin, daß das Gesetz der Sittlichkeit unmittelbar zur Schicksalsmacht wird. Z. B. Bürger, der wilde Jäger; Uhland, des Sängers Fluch; Tieck, Arion. 4. Es wird durch Zeichnung einer Situation, der die Merkmale der Wirklichkeit fehlen, gegeben. Goethe, das Veilchen (des Veilchens Liebe, Wunsch und Todesseligkeit, diese Personifikation giebt das Wunderbare in der Dichtung her); Uhland, das Schloß am Meer (das uneingeleitete Reden zweier, die weder durch Nennung eines Ortes, einer Person, noch durch Zeichnung des Körpers, Charakters ꝛc. kenntlich gemacht werden, ihr Einverständniß über einen ebenso allgemein bezeichneten Gegenstand der Rede [Schloß, Meer, Saitenspiel, Festgesang ꝛc.], die Art der Umwandlung, die sich damit vollzogen hat [gänzliche Verwandlung ohne berechenbare Entwicklung]: alles dies Geheimnißvolle macht den Charakter des Wunderbaren).

Wie dem Epos, ist auch der Ballade die Richtung auf das Tragische (das Leiden) vorherrschend eigen. Der Kampf des wunderbar oder unbeschränkt Mächtigen bringt es so mit sich. Vereinzelt finden jedoch auch, wie im Epos, Abweichungen statt z. B. Tieck, Arion (die wunderbar erregten Bewohner des Meeres sind die Retter des Sängers).

Die Ballade ist ein verkleinertes Nachbild des Epos: in der Auffassung ihm gleich, in der Ausdehnung ihm ungleich. Sie bildet sich unter Verwendung der stärksten Naturmittel, wie sie das Epos nur besitzt: belebt, vermenschlicht Naturkräfte, gestaltet sie zu Göttern, Geistern, Feen; aber sie verwendet diese Phantasiegebilde nicht zu äußerlich großen, sondern zu kleinen, gelegentlich zu kleinsten Bildern. Von diesem doppelten Verhältnisse zum Epos schreiben sich auch in der Form der Ballade beides, übereinstimmende und abweichende Merkmale, her. Uebereinstimmend sind diejenigen Merkmale der Form, in denen sich die Auffassung (das Seelische) unmittelbar ausspricht. Die Ballade bewegt sich, wie das Volksepos, in gesangmäßigen Weisen: in Strophen, die für die Melodie berechnet und durch den Reim klangvoll sind, die ihren Klangcharakter, wie einen Naturlaut der Seele, lebhaft vortragen. Soweit geht die Annäherung an die Liedart, daß die Ballade gelegentlich die eigenste Form des Liedes, den Refrain, mit aufnimmt. Z. B. Goethe, Haideröslein. Abweichend sind dagegen diejenigen Merkmale der Form, in denen das äußere Maß des Gegenstandes sich geltend macht. Im Gegensatz zu der breiten, ruhigen, umständlichen, überall verweilenden Darstellung des Epos die schnelle Bewegung in der Ballade: die kürzeste Einführung medias in res, die Vermeidung jeder Schilderung, das Ueberspringen aller leicht hinzudenkbaren Zwischenglieder; im Gegensatz zu dem Episodenreichthum des Epos das straffe Richtung-behalten, das sichere Hinzielen auf den Schluß.

Der Name und die kunstmäßige Pflege der Gattung ist (wie gesagt) im 18. Jahrhundert nach Deutschland gekommen. Volksmäßige Dichtungen in Balladenart sind aber viel älter. Z. B. die Nonne (c. 1600):

Ich stand auf einem Berge,
Ich sah in's tiefe Thal,
Ein Schifflein sah ich schwimmen,
Darin drei Grafen warn.

Der jüngste von den Dreien,
Der in dem Schifflein saß,
Gab mir einmal zu trinken
Den Wein aus seinem Glas.

Was zog er von seinem Finger?
Einen Ring von Gold so roth:
„Nimm hin, du hübsche, du feine,
Trag ihn nach meinem Tod!"

Was soll ich mit dem Ringlein thun,
Wenn ich's nicht tragen darf?
„Ei sag, du habst's gefunden
Draußen im grünen Gras!"

Ei, warum sollt' ich lügen?
Stünd' mir gar übel an;
Viel lieber wollt' ich sagen,
Der jung Graf wär' mein Mann.

Es stund wohl an ein Vierteljahr
Dem Grafen träumt's gar schwer,
Als ob seine Herzallerliebste
In's Kloster gangen wär'.

Der Herr sprach zu dem Knecht:
„Sattel unser beider Pferd!
Wir wollen reiten Berg und Thal,
Der Weg ist Reitens werth!"

Und als er vor das Kloster kam,
Gar leise klopft' er an:
Wo ist die jüngste Nonne,
Die letzt ist kommen an?"

„Es ist gar keine kommen,
Es kommt auch keine heraus."
„So will ich das Kloster anzünden,
Das schöne Gotteshaus."

Sie kam herausgeschritten,
Schneeweiß war sie bekleid't,
Ihr Haar war abgeschnitten,
Zur Nonn' war sie bereit.

Was hat sie in den Händen?
Von Gold ein Becherlein.
Er hat kaum ausgetrunken,
Springt ihm sein Herz entzwei.

§. 103. Sage, Legende.

Sage und Legende sind Erzählungen eines phantasie-geschaffenen, wunderbaren Ereignisses, das sich unter Anlehnung an einen der Wirklichkeit angehörigen und als solchen bekannten Gegenstand zuträgt; und zwar:

1. Sage die Erzählung eines solchen Ereignisses unter Anlehnung an einen Gegenstand (Person, Ort, Zeit) des weltlichen Lebens;

2. Legende die Erzählung eines solchen Ereignisses unter Anlehnung an eine Person der heiligen Geschichte.

„Sage": vom „sagen". — Saga ist der Name einer Göttin des germanischen Mythus. Das Himmelshaus, das ihr gehört, führt den Namen Sökkvabekk (von sökkva, versinken, bekkr, Bach). Das Bild, das der Mythus von ihr entwirft, liegt in den Versen (Edda, Grimnismal 7):

Kühl rauschen die Wellen darüber hinweg,
Wo, täglich beisammen, Odin und Saga
Froh schlürfen aus goldnen Schalen den Trank. —

„Legende": lat. legenda, was zu lesen ist. (Beide Namen haben in der Volkssprache weitere Bedeutungen als in der Erklärung des Paragraphen. „Sage" bedeutet, im Gegensatze zu geschichtlich beglaubigten Thatsachen, jede nicht verbürgte Mittheilung, gleichviel ob natürlichen oder wunderbaren Gepräges. Mit „Legende" bezeichnet man häufig alles Erfundene und Undenkbare.)

Das phantasie-geschaffene Wunderbare tritt in der Sage und Legende, ebenso wie in der Ballade, in mehreren Graden der Abstufung auf. Der höchste Grad ist die Art des Wunderbaren, wie der Mythus es kennt. So, unter den Sagen, in der von Faust: Verkehr mit dem Teufel, Auffliegen zur Sonne ꝛc.; unter den Legenden, in der vom heiligen Jodokus, der all sein Brot den Bettlern gegeben: vier Schifflein, mit Brot und Obst beladen, fahren ohne Fährmann daher und landen. In minderem Grade erscheint das Wunderbare, wenn es als Wirkung geheimnißvoller Kräfte sich geltend macht. So, unter den Sagen, in der vom Rattenfänger von Hameln: die wunderbare Kraft des Singens auf Thiere und Menschen; unter den Legenden, in der von Petrus, der auf der Flucht vor

dem Märtyrertode dem Herrn begegnet: die wunderbare Kraft des Gewissens. Der niedrigste Grad des Wunderbaren besteht darin, daß durch eine eigenthümliche Ueberlegenheit der Seele und des Geistes Wirkungen hervorgebracht werden, die im Zusammenhange des Dichtwerkes nicht zu erwarten standen. So, unter den Sagen, die von Till Eulenspiegel: die Art der Begründungen und Folgerungen, durch welche Till sich den anderen Menschen überlegen zeigt, ist nach dem allgemeinen Verstande nicht zu ermessen; unter den Legenden, in der vom Hufeisen und den Kirschen oder der von St. Peter mit der Gais: die Art, wie Christus hier Demuth lehrt, ist aus dem Charakter, den die Evangelien von Christus, von seiner Rede- und Handelnsweise aufstellen, nicht zu gewärtigen. Das Wunderbare in diesem niedrigsten Grade kommt dem gleich, was man seltsam, auffallend ꝛc. nennt.

In der dichterischen Bearbeitung von Sagen- und Legendenstoffen wird die Kunst besonders auf zweierlei gewandt: das Wunderbare in glänzenden Farben auftreten zu lassen; und den wunderbaren Vorgang gedanklich reich und bedeutend auszustatten.

Dem Umfange nach unterscheiden sich Sage und Legende. Die Sage tritt in jedem Umfange auf: in Dichtungen von der Kleinheit der Ballade (Zedlitz, die nächtliche Heerschau; Chamisso, Riesenspielzeug; Rückert, Chidher; Kopisch, der gestrichene Scheffel; Geibel, Friedrich Rothbart), bis zur Größe des Epos (Lenau, Faust; Hamerling, Ahasver in Rom; Jul. Wolf, der Rattenfänger von Hameln). Die Legende dagegen beschränkt sich meistens auf kleine Dichtungen.

Der Auffassung nach sind Sage und Legende insofern gleich, als beide sowohl ernste, wie komische Stoffe aufnehmen. Was namentlich die Legende betrifft, so lassen sich drei Richtungen der Auffassung unterscheiden: 1. die zum Zwecke der gläubigen Verherrlichung (bis c. 1300 herrschend); 2. die zum Zwecke der Verspottung der Geistlichkeit (in der Zeit des Kirchenverfalles 1300—1500 beginnend; von den protestantischen Dichtern des 16. Jahrhunderts mit Vorliebe aufgenommen: St. Peter, der Gründer des päpstlichen Stuhles, wird seiner Herrschsucht, Ueberhebung und geistigen Beschränktheit wegen lächerlich gemacht); 3. die zum Zwecke der sittlichen Anregung (Herder, Kosegarten).

b. Die realen Gattungen der epischen Poesie.

§. 104. Eintheilung.

Unter den realen epischen Gattungen sind mit Bezug auf die Disposition, die den Dichtwerken zu Grunde liegt, drei Klassen zu unterscheiden:

1. kleine d. h. Dichtungen, in denen ein Ereigniß erzählt wird, das von einem einfachen Konflikte ausgeht und mittels einer einmaligen Bewegung zur Erledigung gelangt (erzählendes Gedicht, Romanze, Idyll);

2. mittlere d. h. Dichtungen, in denen ein Ereigniß erzählt wird, dessen Konflikt, mehrere Kreise des Lebens berührend, mittels einer Bewegung, die mehrere Wendungen annimmt, zur Erledigung geführt wird (Geschichte, Novelle, epische Dichtung, epischer Gesang);

3. große d. h. Dichtungen, in denen ein Ereigniß erzählt wird, welches das Ganze sowohl der Entwicklung derer, die handelnd und leidend zusammentreten, wie der Gesellschaftszustände, in denen sie leben, umfaßt (Roman und historisches Heldengedicht).

Die Eintheilung der realen epischen Gattungen in kleine, mittlere und große ist nicht eine Eintheilung nach dem äußeren Umfange, sondern nach dem inneren Bau, der von dem Grade der Einfachheit oder Verwicklung der Disposition abhängt. Ein „kleines" Dichtwerk ist z. B. Schiller „Gang nach dem Eisenhammer" 1. wegen der Einfachheit des Konfliktes (zwischen dem frommen Fridolin und dem boshaften Robert), 2. wegen der Einheit der Wendung, die unmittelbar zur Erledigung führt (Aussendung beider zum Eisenhammer). Ein „mittleres" Dichtwerk ist Goethe „Hermann und Dorothea" 1. weil der Konflikt, auf dem die Handlung beruht, einen anderen Kreis des Lebens als den, von dem er ausgeht, berührt (der Konflikt zwischen Vater und Sohn um die Wahl der Braut des letzteren kommt durch Berührung mit dem Kreise der Auswanderer auf, der jenem unmittelbar ganz fremd ist), 2. weil die Erledigung des Konfliktes durch verschiedene Wendungen der Handlung bewirkt wird (§. 91). Ein „großes" Dichtwerk ist z. B. Ebers „Homo sum". Der Konflikt, der in ihm zur Darstellung kommt, ist ein Konflikt nicht zweier oder mehrerer Personen, die sich im Leben berühren, sondern ganzer Richtungen, die eine Zeit beschäftigt und beherrscht haben (des büßenden Anachoretenthumes und des Lebens im gesellschaftlichen Verbande). Zur Kennzeichnung dieser Richtungen werden auf jeder Seite eine Menge Personen zusammengestellt, genügend, um durch deren Verschiedenheit den Umfang und die Art der Richtungen zu zeigen (auf der Seite des Anachoretenthumes: der edle, gedanken- und willenskräftige Paulus, der vom Unglück gebrochen, selbst- und rachsüchtige Stephanus, der junge, an Gehorsam gewöhnte, nun aber zu selbständigem Fühlen und Wollen erwachende Hermas; auf Seite des Lebens im gesellschaftlichen Verbande, und zwar im Hause des Senators Petrus: er selbst, der kluge, sinnige, edle Mann; seine Frau, die wohlwollende, liebevoll thätige Dorothea; seine Söhne, der Baumeister Antonius, der Bildhauer Polycarp; unter seinen Sclaven: der rohe Anubis, die empfindungs- und anspruchsvolle Mirjam; ferner im Hause des römischen Centurio Phöbicius: er selbst, ein Mann gallischer Herkunft, Mithrabiener, abgelebt; und die junge, schön und rein empfindende Sirona ꝛc.). Alle diese Personen werden so vorgeführt, daß wir nicht bloß die Lagen, Stimmungen und Willensrichtungen aus der Zeit, deren Ereigniß der Roman vorführt, sondern die Entwicklung ihres ganzen Lebens, von Kindheit an bis zum Tode, mindestens bis zu einer Zeit sicheren Abschlusses kennen lernen. Bei dieser Ausbreitung über so viele Charaktere und Lebensgänge kommt einerseits nicht Ein Konflikt, sondern mehrere, die innig in einander greifen und gleiche Kraft der Spannung üben, zur Entwicklung; andrerseits geht unter abwechselnden Wendungen des einen und des anderen Konfliktes die ganze Zeit der Geschichte, in der die Handlung vorgeht (das erste Dritttheil des 4. Jahrhunderts n. Chr.), an uns vorüber (von der Oase Pharon am Fuße des Sinai, zu den nachbarlichen Gegenden, Arabien, Aegypten, Alexandrien, weiterhin nach Rom, Gallien ꝛc.). Wir lernen die hauptsächlichsten Richtungen der allgemeinen Bildung und Sitte kennen. Das Ganze, zu dem jedes Dichtwerk sich innerlich abschließt, macht sich auch äußerlich dem Stoffe als eine Umfassung des Ganzen, als ein vielgestaltiges Große, geltend.

§. 105. Erzählendes Gedicht, Romanze, Idyll.

Unter den kleinen epischen Dichtungen der realen Gattung sind dem Stoffe nach drei Klassen zu unterscheiden:

1. das erzählende Gedicht d. i. die Erzählung eines nach einer ein-

fachen Disposition vorgetragenen Ereignisses, das im Charakter des allgemein menschlichen Lebens sich zuträgt;

2. die Romanze d. i. die Erzählung eines solchen Ereignisses, das im Charakter des ritterlichen Heldenlebens sich zuträgt;

3. das Idyll d. i. die Erzählung eines solchen Ereignisses, das im Charakter des unbefangenen, sinnigen Glückes der Guten vorgeht.

1. Das erzählende Gedicht.

Das erzählende Gedicht ist die Erzählung eines von einem einfachen Konflikt ausgehenden und mittels einer einmaligen Bewegung schließenden Ereignisses, das im Charakter des allgemein menschlichen Lebens sich zuträgt. „Allgemein menschlich" ist, was trotz der Trennungen, die in Folge der geschichtlichen und geselligen Entwicklung im menschlichen Geschlechte eingetreten sind (Völker, Sprachen, Sitten, Beschäftigungen, Berufe, Stände ꝛc.), allen Menschen gemeinsam und in ihnen gleichartig ist: Alles, was unmittelbar (d. h. ohne schwächende oder ableitende Zwischenwirkung) aus dem Grundzuge des menschlichen Wesens fließt: aus der Vermittlung zwischen sinnlich-körperlicher Beschränktheit und seelisch-geistiger Umfassung (§. 15). Ein Gedicht, das dieser Klasse angehört, kann, mehr oder weniger stark aufgeprägt, die Eigenthümlichkeiten eines besonderen Volkes, Ortes, Zeitraumes oder einer persönlichen Lage, Stellung ꝛc. zur Geltung bringen. Aber über die Schranke, die hiemit zusammenhängt, ragt im Gedichte das allgemein Menschliche hinaus: das naturmäßige Empfinden, Urtheilen, Handeln und Streben. Schiller „Bürgschaft" z. B. erzählt ein Ereigniß aus der Zeit der griechischen Staatenbildung, namentlich aus dem Leben des Tyrannen Dionys von Sicilien; aber ein Ereigniß, dessen Seelen- und Geistesinhalt thatsächlich an keine Schranke, weder der Zeit, noch des Ortes ꝛc. gebunden ist. Erbitterung gegen tyrannische Gewalt und Rachsucht, ferner Eifer aus Pflicht und Gewissen, Anerkennung des aufopferungsvollen Mannessinnes: dies Alles sind Züge des allgemein Menschlichen.

Dem Tone der Darstellung nach, der Dichtwerken dieser Art gegeben wird, kann man ein mehr objektiv (ruhig) vortragendes, und ein mehr subjektiv (erregt) vortragendes unterscheiden. In jenem, dem rein epischen erzählenden Gedichte, herrscht das Reden aus vergegenständlichender Vorstellung. Z. B. Schiller: Kraniche des Ibykus, die Bürgschaft; Chamisso, Salas y Gomez; Platen, Harmosan; Bürger, der Kaiser und der Abt ꝛc. In dem mehr subjektiv erregten, dem lyrisch gefärbten erzählenden Gedichte, wird ein liedartiger Ton angeschlagen; die Erzählung erklingt in schwunghaften, singbaren Weisen, aus denen das Seelenleben zur Geltung kommt. Z. B. Bürger, das Lied vom braven Mann; Uhland, Abschied, der Wirthin Töchterlein; Heine, die beiden Grenadiere. Das erzählende Gedicht gewinnt auf diese Weise eine Annäherung an den Ton, der im Allgemeinen in der Romanze herrscht.

2. Die Romanze.

(Franz. romance, span. romanza: ursprünglich ein nicht in lateinischer, sondern in der Volkssprache d. i. romanisch [französisch, spanisch] verfaßtes Gedicht.)

Die Romanze ist die Erzählung eines von einem einfachen Konflikte ausgehenden und mittels einer einmaligen Bewegung schließenden Ereignisses, das im Charakter des ritterlichen Heldenlebens sich zuträgt. Daß Ritter, Könige, Fürsten selbst in der Romanze auftreten, ist meistens der Fall, aber nicht nothwendig. Nur, daß die Seelen- und Geistesart, von der der Konflikt ausgeht und in der er sich bewegt, die des Ritterthumes sei d. i. die Gedanken- und Empfindungsart, die unter den romanischen und germanischen Völkern des Mittelalters durch Ver-

schmelzung weltlichen Machtgefühles, namentlich des Machtgefühles auf dem Boden der Lehnsverfassung, mit dem christlichen Glauben entstanden ist. Die Romanze ist, mit dem „erzählenden Gedichte" verglichen, dem Stoffe nach eine Beschränkung, der Art nach eine Steigerung desselben. „Dem Stoffe nach eine Beschränkung"; denn es kommen Gefühle, Gedanken, Thaten und Leiden nur, wie sie dem ritterlichen Heldenleben entsprechen, zur Behandlung. „Der Darstellungsart nach eine Steigerung": denn die Gefühle, Gedanken, Thaten und Leiden, welche die Romanze darstellt, sind besonderer und besonders erregender Art; sie bewegen sich im Großen, Hohen, Ueberragenden, Unbedingten; sie verwehren den ruhigen Ton der Erzählung, rufen vielmehr eine lebhafte Aussprache der Mitempfindung hervor. Dem Tone nach nähert sich die Romanze der Ballade. Sie wird, wie diese letztere, in schwunghaften und klangvollen Strophen vorgetragen: in Sprachformen, die mit ihrem musikalischen rhythmischen Charakter dem Seelenleben besonders nahe stehen. Auch die rasch fortschreitende, über Zwischenglieder hinwegeilende, sprunghafte Art der Darstellung ist der Romanze zuweilen mit der Ballade gemein. Aber nicht immer. Die Hörigkeit der Romanze zu den realen epischen Gattungen, die Herkunft ihrer Stoffe aus der geschichtlichen, für glaubhaft befundenen Ueberlieferung, die Abwesenheit phantastisch erfundener, besonders mythischer Züge: alles dies nöthigt der Romanze engere Schranken als der Ballade auf.

Beispiele: Schiller, Kampf mit dem Drachen, Taucher, Graf von Habsburg; Goethe, der König in Thule; Uhland, Bertram de Born, Klein Roland, Roland Schildträger, der blinde König; Heine, die Grenadiere; Fontane, Archibald Duglas.

Mit dem Namen Romanzenkranz (Romanzencyklus) pflegt man erzählende Dichtungen zu bezeichnen, die dadurch in Verbindung mit einander stehen, daß sie in geordneter Aufeinanderfolge Vorgänge aus dem Leben Eines ritterlichen Helden darstellen (§. 106).

3. Das Idyll.

(Griech. εἰδύλλιον, Bildchen; Diminutivform von εἶδος, Gestalt, Bild.)

Das Idyll d. i. die Erzählung eines von einem einfachen Konflikte ausgehenden und mittels einer einmaligen Bewegung schließenden Ereignisses, das im Charakter des unbefangenen sinnigen Glückes der Guten sich bewegt, ist, wie die Romanze, eine Abart der poetischen Erzählung. Eine „Abart": denn das allgemein Menschliche ist vom Idyll ausgeschlossen; nur das sinnige Gute kommt zur Geltung. Aber eine Abart nach der entgegengesetzten Seite: denn während die Romanze, dem ritterlichen Heldenleben angehörig, einen heftigen, Leidenschaften aufregenden Konflikt voraussetzt, baut sich das Idyll auf einen Gegensatz auf, der nur im schwächsten Grade die Art eines Konfliktes an sich trägt. Kampf, Feindschaft, eigenwillig festgehaltenes Widerstreben sind ausgeschlossen. Menschen, die in ihrem Wollen und Wünschen einander nahe stehen, ja übereinstimmen, werden im Idyll zusammengeführt. Konflikte, deren Lösung man vom Gange der Zeit vertrauensvoll erwartet, gehören dem Idyll. In Voß „siebzigster Geburtstag" beruht der Konflikt auf dem Unwetter des winterlichen Tages, das Vater und Sohn, die sich gerne wiedersähen, vielleicht von einander fern hält.

Das Gebiet des Idylls ist ein sehr kleines. Ereignisse, die mehr den Charakter von Naturvorgängen (d. h. gesetzmäßigen, widerspruchslosen Entfaltungen), als den von Handlungen (d. h. Wirkungen aus freien, eigenmächtigen und einseitigen Entschließungen) tragen, werden erzählt. Aus dieser Beschränktheit ergiebt sich die eigenthümliche Aufgabe des Idylls. Was ihm an äußeren, Spannung gebenden Mitteln fehlt, muß durch Eingehen auf das Innere ersetzt werden. Den weihevollen Frieden des Gemüthes zu zeichnen, die Schönheit der tugendhaften

Beziehungen der Menschen unter einander (Empfindungen innerhalb der Familie), die Reinheit des Empfindens, der Natur, der Welt und Gott gegenüber, Genügsamkeit in bescheidenen, beschränkten Verhältnissen (in denen des kleinen Lebens, besonders des Landlebens); dies sind die Aufgaben des Idylls. Es gestattet, ja fordert demgemäß, wie keine andere Gattung, eingehende Schilderung, ruhiges Verweilen bei kleinen Dingen. Wie der gemäßigte Sonnenblick den Raum der Natur, über den er sich legt, mit einer Fülle und Mannigfaltigkeit schöner Eindrücke ausstattet: so färben sich unter dem Seelen- und Gemüthsfrieden, den das Idyll zeichnet, die kleinsten Dinge des Lebens gefällig und freundlich.

Bei Dichtern, besonders früherer Zeit, sind verschiedene Abweichungen von diesem Begriff zur Geltung gekommen. Von den Griechen und Römern her hat sich die Gewohnheit eingestellt, das Idyll überhaupt nicht im Charakter der realen, sondern durch Einführung mythischer und allegorischer Gestalten im Charakter der idealen Gattungen zu halten. So in den Schäferspielen des 17. Jahrhunderts; in Geßner's Idyllen z. B. Amyntas (die Nymphe des Baumes verkehrt mit dem Landmanne). Die Empfindungen, die in Dichtungen dieser Art zur Aussprache kommen, sind meistens von denen des thatsächlichen Lebens weit entfernt: Empfindungen einer erträumten Welt, bald in Charakter des romantischen Heldenlebens, bald in dem einer kindlich spielenden Moral. Seit Voß hat sich das deutsche Idyll von dieser Art ganz abgewandt.

Idyllischer Charakter d. h. Vorherrschen gutgearteter Stimmungen *und* Charaktere in den Handlungen, die erzählt werden, und (damit zusammenhängend) Umständlichkeit der Darstellung, namentlich Eingehen auf das gemüthvolle Kleinleben der Menschen: dieser Charakter findet sich in begrenztem Raume vielfach über das Gebiet des Idylls hinaus, in allen epischen Gattungen weiterer und weitester Ausdehnung: in epischen Dichtungen (Goethe, Hermann und Dorothea) in Novellen, Romanen (Freytag, Soll und Haben: im Eingangskapitel die Schilderung des elterlichen Hauses und der Kindheit Anton Wohlfart's).

§. 106. Geschichte, Novelle, epische Dichtung, epischer Gesang.

Die mittleren epischen Dichtungen der realen Gattung zerfallen der Form nach in zwei Gruppen: Dichtungen in prosaischer und poetischer Form. In jeder derselben sind dem Stoffe und der Darstellungsart nach zwei Klassen zu unterscheiden. — Prosaisch abgefaßt sind:

1. die Geschichte d. i. die in unmittelbarer Wiedergabe des Thatsächlichen vorgetragene Erzählung eines Ereignisses von mittlerer Gliederung, das nach der allgemeinen Art des menschlichen Lebens verläuft;

2. die Novelle d. i. die unter Anwendung besonderer Kunstmittel vorgetragene Erzählung eines Ereignisses von mittlerer Gliederung, das auf Anlaß außerordentlicher Verhältnisse und Charaktere verläuft. — Poetisch abgefaßt sind:

3. die epische Dichtung d. i. die im objektiven Tone gehaltene,

4. der epische Gesang d. i. die den subjektiven Ton der Empfindung hervorkehrende Erzählung eines Ereignisses von mittlerer Gliederung, das im Charakter des wirklichen Lebens verläuft.

1. Die Geschichte.

(Statt des Namens „Geschichte" ist auch der Name „Erzählung" in

Gebrauch: ein Ausdruck, der hier nur deshalb vermieden wird, weil das Wort „Erzählung" als Begriffswort bei der Erklärung der Gattung nicht vermieden werden kann.)

Die Geschichte ist eine in Prosa vorgetragene und auf eine Disposition mittlerer Ausdehnung gebaute Erzählung, und zwar die Erzählung eines Ereignisses, das nach der allgemeinen Art des wirklichen Lebens verläuft und in unmittelbarer Widergabe des thatsächlichen Vorganges dargestellt wird. — Nach der „allgemeinen Art des wirklichen Lebens" verlaufen Ereignisse, die aus einem Widerstreite natürlich erwachsener und allgemein verbreiteter Charaktere mit den herrschenden und in der Natur des Lebens begründeten Verhältnissen veranlaßt werden. Z. B. Storm, Beim Vetter Christian. (Daß Caroline, die alte zuverlässige Haushälterin beim Subrector Christian, unangenehm davon berührt wird, daß die Pathe eines Verwandten, Julie Hennefelder, in das Haus des unverheiratheten Mannes kommt, um ihm die Wirthschaft zu führen; daß hinwider aus den Veranstaltungen, welche Caroline in der Absicht trifft, Julie aus dem Hause zu entfernen, gerade das Gegentheil bewirkt wird, der Entschluß des Subrectors, das junge gute wirthschaftliche Mädchen durch Heirath an sich zu fesseln: dies Alles ist in der menschlichen Natur und in den allgemein verbreiteten menschlichen Verhältnissen unmittelbar begründet.) — Stoffe dieser Art werden in „unmittelbarer Widergabe des Thatsächlichen" vorgeführt d. h. in einfacher, schlichter Weise des „Erzählens", namentlich nach folgenden Gesetzen. Die Gliederung und Anordnung der Erzählung wird dem Verlaufe des Ereignisses, wie er in Wirklichkeit zu denken ist, möglichst nachgebildet. Was früher geschieht, wird früher erzählt. Erst wird das Allgemeine dargestellt: die Schilderung der Zustände, Sitten einer Zeit, eines Ortes, einer Familie ꝛc.; dann folgt das Besondere: die Zeichnung der Personen, ihrer Handlungen, Zerwürfnisse ꝛc. Erst werden die Gründe und Anlässe, dann die Wirkungen und Folgen mitgetheilt. Jedes Mittel der Spannung, das außerhalb des Stoffes liegt, wird vermieden. Die Erzählung ist in derselben Weise im ununterbrochenen Flusse der Worte, Vorstellungen und Gedanken, wie der Vorgang, den sie darstellt, in ununterbrochenem Flusse der Stimmungen, Lagen, Entschlüsse und Thaten ist. Das Sprachlich-gedankliche ist nach allen Seiten das getreue Spiegelbild des thatsächlichen Vorganges, der darin liegt. Jene Art des Stoffes (d. i. die allgemeine Art der Wirklichkeit) und diese Art der Darstellung (d. i. die unmittelbare Wiedergabe des Thatsächlichen) passen kräftig zu einander. Die Realität kommt aus beidem, aus Inhalt und Form, gleich stark zur Geltung.

Das Stoffgebiet der „Geschichte" ist ebenso unbegrenzt, wie das Leben selbst. Thatsächliches, wie Erfundenes wird verwendet. Unter dem Thatsächlichen werden Ereignisse der Gegenwart, wie der Vergangenheit, geschichtlich Beglaubigtes, wie durch Hörensagen Gemeldetes behandelt. Personen aller Völker, Orte, Stände treten auf. Mit dem Namen „Dorfgeschichte" werden Erzählungen dieser Art bezeichnet, die Charaktere und Verhältnisse des Dorflebens vorführen. In ähnlicher Weise spricht man von „Judengeschichte" ꝛc. Unter den Richtungen des Schönen sind, der vorherrschenden Art des wirklichen Lebens gemäß, in der „Geschichte" besonders das Ernste und Sinnige, auch das Heitere, Komische, Rührende vertreten.

Beispiele: Kleist, Michael Kohlhaas; Kompert, eine Verlorene; Schlieben, die Kronenbraut. Heraufbildner der Dorfgeschichten sind Jeremias Gotthelf (Uli und der Knecht) und Auerbach (Joseph im Schnee). Heiteren, humoristischen Charakters sind: Jeremias Gotthelf, der Notar in der Falle; Fritz Reuter, Ut de Franzosentid; Sacher Masoch, Mintschew und Pintschew ꝛc.

2. Die Novelle.

(Novella, italienisch: Neuigkeit. Bei den Italienern seit dem 14. Jahrhundert eine beliebte und kunstmäßig gepflegte Gattung. Boccaccio.)

Die Novelle ist eine in Prosa vorgetragene und auf eine Disposition mittlerer Ausdehnung gebaute Erzählung, und zwar die Erzählung eines Ereignisses, das nach Art außerordentlicher Verhältnisse und Charaktere verläuft und unter Anwendung besonderer Kunstmittel dargestellt wird.

„Außerordentlich" sind solche Verhältnisse und Charaktere, die nicht unmittelbar in der allgemeinen Art, weder der menschlichen Gesellschaftsordnung, noch der menschlichen Seelen- und Geistesnatur begründet sind, vielmehr durch eine Abweichung davon, durch starkes Hervortreten von etwas Ungewöhnlichem und Seltenem, sei es der Thatsachen, sei es der Stimmungen und Gedanken, durch irgend eine Einseitigkeit oder Steigerung starker Art, hervorgebracht werden. Z. B. Wilbrandt, Narciß. (Myrtilos, ein junger Grieche, und Sempronia, eine reiche Römerin, beide durch ihre außerordentliche Körperschönheit zu ungewöhnlichem Selbstgefühle gesteigert: er zu dem geist- und willensschlaffen Verlangen, seine Schönheit von Allen bewundert zu sehen; sie zu dem herrschsüchtigen Verlangen, Jeden, der in ihren Umkreis kommt, und jetzt besonders den von Allen gepriesenen Myrtilos sich unterwürfig zu sehen. Diese zwei, vor allen anderen Personen ausgezeichneten Charaktere kommen unter Verhältnissen der ungewöhnlichsten Art zusammen; sowohl was Zeit und Ort der weltgeschichtlichen Entwicklung betrifft: Gegend des Vesuv, namentlich Pompeji, Bajä, in der Zeit da der Berg, der vor kurzem noch ein harmloser Weinberg war, sich durch gesteigertes Dampfen, Sprühen und Poltern bedenklich zu machen anfängt; wie auch, was die persönliche Lage jener beiden betrifft: Myrtilos hat sich in Folge der Wandlung, die durch das Bewußtsein seiner Körperschönheit in ihm vorgegangen ist, die Liebe und Achtung seiner Verlobten, der schönen griechischen Jungfrau Erinna in Pompeji, verscherzt; Sempronia dagegen ist eine reiche freie Wittwe, die ihre außerordentlichen Glücksgüter in geselligem Genusse des Augenblickes zur Reizung ihrer Eitelkeit verwendet. Diese zwei so zusammenkommenden Charaktere machen in sich die größten und ungewöhnlichsten Regungen und Wandlungen durch: Sempronia thut ein Gelübde zur Juno, Myrtilos, der empfindungslos ihr gegenübersteht, sich zu Füßen zu sehen; wagt, um dieses Ziel zu erreichen, ihr Leben durch einen Sprung in's Wasser; Myrtilos dagegen, gedemüthigt durch Sempronia's boshaft unternommenes und gewonnenes Spiel mit ihm, erwacht beim Eintritt des Vesuvausbruches, der Pompeji zu verschütten in Begriff ist, aus schwerem dumpfem Brüten zu einer wunderbar großen That- und Leistungskraft. Er errettet unter den schwersten Verhältnissen Erinna und ihre Mutter vom Tode der Verschüttung.)

Zur Novelle gehört ferner, daß ein so ausgezeichneter Gedankenstoff unter Anwendung „besonderer Kunstmittel" vorgetragen wird. Formelle und ideelle Kunstmittel sind zu unterscheiden.

Die formellen bestehen darin, daß Erzählung nach der Zeitfolge und dem Zusammenhange zwischen Ursache und Wirkung äußerlich soviel wie möglich, besonders in der Anlage, vermieden wird. Das große, in Zeit und Raum ausgebreitete gegenständliche Ganze, welches den Inhalt der Novelle ausmacht, wird (im Geiste des Dichters) vor der Abfassung der Novelle in seine Bestandtheile und Wendungen zerlegt, um alsdann, nicht nach der Aufeinanderfolge des wirklichen Vorganges, sondern nach Grundsätzen der Kunst, um der Wirkung und Spannung willen, in neue Ordnungen gebracht zu werden. Nicht Ausbreitung und Auseinanderlegung, sondern die entgegengesetzte Darstellungsweise herrscht:

Zusammenziehung der Dinge aus entfernten Zeiten und Räumen, Verbindung des Werdenden und des Gewordenen in Einem Blicke. Scenen, „Bilder" nach der Art der Malerei, werden gezeichnet d. h. Erzählungen, die in dem, was als eben geschehend (als dem Leser gegenwärtig) empfunden wird, Hinweise auf das Weite, Entfernte und Vergangene enthalten. In der Wahl und Anordnung dieser Bilder besteht das erste Mittel der Novellenkunst. Kleinere Novellen sind überhaupt Ein solch kunstvoll geordnetes, hier verbergendes, dort enthüllendes, und im Ganzen zusammenfassendes Bild. Ist die Novelle größeren Umfanges, so zerfällt sie in mehrere solcher Bilder; und besonders die ersten derselben zeichnen sich dadurch aus, daß sie alle Bestandtheile des Erzählungsstoffes gedrängt zusammenlegen, während die späteren der Aufgabe nachkommen, die Entwicklung in den Schranken des Gegebenen zu verfolgen. In Wilbrandt „Narciß" gehören die drei ersten Bilder jener, die drei letzten dieser Aufgabe an. (Das erste Bild führt alle Personen des Ereignisses, nur Sempronia ausgenommen, in einem Vorgange zusammen, der vom Nachmittage eines Tages bis zum folgenden Morgen reicht. Personen verschiedenster Verhältnisse und verschiedensten Charakters werden in Verbindung mit einander vorgeführt. Daß sie in Verbindung miteinander vorgeführt werden können, geschieht mittels der Kunst des Dichters. Die Darstellung einer Fußtour zweier Männer von Bajä nach Pompeji und des Eintrittes derselben in Pompeji bietet das Mittel dazu. Die Personen, die hierbei zusammen kommen, verketten sich durch neue, erwachende Empfindungen mit einander: der reiche, wohllebige Römer Furius; der begeisterte, empfindungsvolle Grieche Ariston, die auf jener Wanderung begriffen sind; ferner in Pompeji die Personen lesbischer Verwandtschaft: der schöne, seelenmatte Jüngling Myrtilos; die beiden sinn- und seelenvollen Jungfrauen Lala und Erinna, jene heiter schelmisch, diese innig und edel; und Erinna's sorgsame Mutter Praxilla. Wir lernen diese Personen nicht bloß (wie im Drama) nach ihren Empfindungen und Gedanken kennen, sondern (wie im Gemälde) im Zusammenhange mit weiten Kreisen der Umgebung, mit ganzen Gebieten der Gewöhnung und Bildung. Ein Gespräch mit dem Ziegenhirten, der den Wandernden den Weg zeigt; ein Blick der Wandernden von der Bergstufe vor Pompeji zum Meere hinab; dann auf dem Forum Pompeji's ein Gespräch der beiden Jungfrauen mit dem Vogelhändler; die häusliche Unterhaltung Lala's mit Myrtilos; die Theilnahme und Einmischung der beiden Fremden in die Verhältnisse dieser Familie: alles dies zeichnet sowohl die Personen und ihre Verhältnisse, wie auch die Sphäre der Bildung und Gewöhnung, innerhalb deren sie sich bewegen, ebenso wie ein Gemälde außer den Gegenständen und Figuren, die es zusammenstellt, auch die Luft, die Brechungen des Lichtes zeichnet, innerhalb deren sich jene befinden. Alles dies ist in der Novelle wie ein Bild; aber nicht wie ein ruhendes, wie das eines Malers; sondern der Gestaltenzusammenhang eines beweglichen Bildes geht an uns vorüber: eines Bildes, das seiner ganzen Art nach weit über die Grenzen der Malerei hinausreicht. Wir lernen nicht nur das Zuständliche, das in Einer Spanne Zeit Zusammengefaßte kennen, sondern darüber hinaus allerlei: Vieles aus der Vergangenheit der Personen, die Geschichte ihres Lebens, Vieles für die Zukunft, die Absichten, die sie hegen. Das zweite Bild giebt im Verlaufe der wenigen Minuten, in welchen Erinna sich von Myrtilos lossagt, die ganze Geschichte und Art ihres Liebesverhältnisses; das dritte in dem Verlaufe eines Gastmahles im Hause Sempronia's eine umfassende Schilderung der Gesellschaftszustände der Zeit. Hierauf erst folgen die Bilder, welche die Entwicklung in den Grenzen des Gegebenen Schritt für Schritt verfolgen. Das vierte Bild erzählt den Ueberlistungskampf Sempronia's mit Myrtilos; das

fünfte die Bewußtseinserweckung in Myrtilos' Seele durch die Unterredung mit Ariston; das sechste die Entzündung und das Auflodern seiner Seelenkraft an dem Schrecke über die Verschüttung Pompeji's durch den Vesuv, die Ermannung zu den Heldenthaten für Erinna und ihre Mutter.)

Ideelle Kunstmittel. Hierhin gehört besonders die Kunst, die Glieder des Ereignisses geistig zu einen d. h. nicht bloß durch das Band der Folgerichtigkeit (dies ist das allgemeine und überall unerläßliche Erforderniß des Poetischen, §. 89), sondern außerdem durch ein anderes, mehr der Empfindung merkbares Band. Es besteht darin, daß Vorstellungen und Gedanken, die in den Verlauf der Dinge an einer Stelle sach- und naturgemäß verwebt werden, zugleich so bedeutungsvoll gegeben werden, daß sie die Aufmerksamkeit darüber hinaus erregen, das Sinnen und Fragen zugleich auf Allgemeines, Weiteres lenken. Sie drängen sich dem Geiste nicht als eine einzelne Vorstellung und als ein einzelner Gedanke, sondern als eine Vorstellungs- und Gedankenrichtung auf, in der das Ganze des Verlaufes mit seinen Wechseln und Manigfaltigkeiten sich zusammenfaßt. Wilbrandt's „Narciß" ist besonders geschickt hierin. (Beim Beginne des ersten Bildes wird ein Ziegenhirt vorgeführt. Er ist weiterhin zum Verlaufe des Ereignisses nicht mitwirkend und verschwindet, nachdem er die Fähigkeit, die in ihm liegt, über den Weg Auskunft zu geben, geübt hat, wieder aus der Erzählung. Aber die Bruchstücke des Liedes, das er vor sich hin singt

So sprach der Krebs zur Schlange — Gradaus muß man sein, o Freund,
Und griff sie mit den Scheeren — Nicht auf krummen Wegen gehn!

tönen weiter. Sie richten die Gedanken des Lesers auf das Suchen nach den Personen, auf welche das Bild von Krebs und Schlange und die Sittenlehre vom „Gradaus" und von den „krummen Wegen" paßt. Sie finden das Ziel ihrer Gedankenkraft erst am Schlusse der Novelle, im Blick auf das Schicksal der beiden sich sondernden Parteien: Furius mit Sempronia, und Ariston-Myrtilos mit Lala-Erinna. Geistvoll ist ferner in der Novelle, wie auf dem Boden der beweglich fortschreitenden Erzählung der Blick auf den Vesuv unausgesetzt offen gehalten wird. Ein klar Vorliegendes und doch geheimnißvoll Dunkles und Ernstes, ein Ahnung-weckendes Außermenschliches mit Bedeutung für Alle und mit Möglichkeiten in jedem Augenblicke, lebt in der Novelle.) Für jedes einzelne Bild der Novelle wiederholt sich diese Aufgabe, die Glieder durch eine Richtung, die der Vorstellung und dem Gefühle gegeben wird, zu einigen, in kleinerem Maße. (Bei Wilbrandt „Narciß" ist im Eingange des vierten Bildes die Angelschnur, die nach dem Fischlein ausgeworfen ist, eine symbolische Voraussage der Angelschnur, die Sempronia nach Myrtilos auszuwerfen Willens ist.)

Das Gebiet der Novelle ist, ebenso was die Stoffe, wie was die Auffassungsart betrifft, gleich dem Gebiete der „Geschichte" (s. o.) unbegrenzt: so unbegrenzt wie das reale Leben selbst. In Folge der erhöhten Kunstmittel stellt sich aber die Wirkung ein, daß die Realität des Vorganges, die allerdings nicht fehlen darf, in ihr gemildert erscheint. Die Feinheit und Reinheit des Kunstgebildes verhütet jeden Ansatz zum Groben, Harten, Unmittelbar-wahren, das in der „Geschichte" nicht selten auftritt.

Beispiele: Tieck, die Gemälde; P. Heyse, die Blinden, der Weinhüter von Meran; Schlieben, das Haus Adelburg; H. Grimm, das Kind.

Die Novelle, die mit der Erzählung des Ereignisses, das ihren Gegenstand bildet, zugleich die eingehende und geschichtlich treue Schilderung der Lebens- und Bildungszustände einer der Zeit und dem Orte nach entlegenen Periode der

Geschichte verbindet, nennt man Kulturnovelle. Z. B. Riehl, Jörg Muckenhuber. —

Annäherung zwischen Geschichte und Novelle. — Im Gleichniß kann man sagen: die „Geschichte" zeigt den Verlauf eines Ereignisses, wie der Jahreslauf das Wachsthum der Pflanzen zeigt; die Novelle dagegen, wie das Aufbrechen einer Knospe den Kern und das Geheimniß des Blumenlebens entfaltet. In beiden wird das Wirkliche dargestellt. In der Geschichte aber herrscht der nach außen gerichtete, die Zeit zergliedernde und fortführende, in der Novelle der nach innen gerichtete, die Zeit zusammenfassende und steigernde Blick vor. Dem nach außen gerichteten Blicke stellen sich die Formen und Wandlungen des Lebens als ein Geschehen und Vor-sich-gehen dar; dem nach innen gerichteten als ein Werden und Sich-entfalten.

Zwischen beiden Gattungen finden Annäherungen statt: so starke, daß es zuweilen schwer fällt, eine Dichtung der einen oder anderen Klasse bestimmt zuzuordnen. Z. B. Hoffmann, Madame de Scudery; Storm, Viola tricolor; Jensen, Unter heißerer Sonne; Wilbrandt, Johann Ohlerich.

In beiden Gattungen liegen verschiedene Gefahren: in der „Geschichte" die, daß die Darstellung des wirklichen Lebens so überwiegt, daß die poetische Idee nicht zum Durchbruche kommt (Auerbach, Diethelm von Buchenberg); in der Novelle die entgegengesetzte Gefahr, daß die Abweichungen von der allgemeinen Art des Wirklichen bis zur Unglaublichkeit und Unmöglichkeit übertrieben werden (Eichendorff, die Glücksritter).

Aus dieser letzteren Art hat sich die Novelle erst in den letzten Jahrzehnten mit Sicherheit und Glück herausgearbeitet. Unter dem Einflusse der romantischen Schule hatte man vordem zur Novelle überwiegend Ereignisse im idealen Charakter eines Wunder- und Zauberreiches gerechnet. In dieser (allerdings gemilderten und geistvoll ausgeführten) Weise dichtete noch Goethe seine „Novelle". Als Begründer der seitdem zu immer reicherer Entfaltung gelangten Novelle ist Tieck, und zwar mit der oben angeführten Dichtung „die Gemälde" (1821) zu nennen.

3. Die epische Dichtung und 4. der epische Gesang.

Mit Namen dieser Art bezeichnet man in rhythmischen Formen vorgetragene und auf Dispositionen mittlerer Ausdehnung gebaute Erzählungen, die ein Ereigniß im Charakter des wirklichen Lebens darstellen; und zwar mit dem Namen „epische Dichtung" eine Erzählung, in welcher der objektive Ton des Vergegenständlichens, dagegen mit dem Namen „epischer Gesang" eine Erzählung, in der der subjektive Ton des Empfindens vorherrscht.

Die Namen für diese Gattungen sind nicht althergebracht. Eine Folge davon ist, daß in der Bezeichnung von Dichtungen dieser Art viel Abweichung herrscht. Zu der ersten Klasse, den „epischen Dichtungen" gehört z. B. Kinkel, Otto der Schütz (der Dichter nennt es „rheinische Geschichte in zwölf Abenteuern"); Anast. Grün, der letzte Ritter (der Dichter nennt es „Romanzenkranz"); P. Heyse, die Brüder (der Dichter nennt es „chinesische Geschichte), die Braut auf Cypern (der Dichter nennt es „Novelle in Versen"); oder die Dichter lassen die Gattung unbenannt. So Goethe, Hermann und Dorothea; Heyden, das Wort der Frau. Zur zweiten Klasse, den „epischen Gesängen" gehören z. B. Scheffel, der Trompeter von Säkkingen (der Dichter nennt es „Sang vom Oberrhein"); Redwitz, Amaranth (der Dichter läßt es unbenannt).

Die schlimmste Folge des Fehlens hergebrachter Namen für diese Gattungen besteht darin, daß Dichtungen, die hierhin gehören, mit Namen anderer Gattungen

benannt werden, so daß das Wesen dieser letzteren verrückt und verwischt wird: z. B. wenn Kinkel's „Otto der Schütz" als Epos aufgeführt, also der Ilias und dem Nibelungenliede gleichgestellt wird; oder wenn Goethe's „Hermann und Dorothea" als Idyll aufgeführt, also Konflikt und Verwicklung der Handlung übersehen wird.

Den Stoffen, wie den Formen nach sind beide Gattungen, epische Dichtung und epischer Gesang, unbegrenzt. Alle Versmaße werden verwandt: Hexameter, Nibelungenstrophe, Ottaverine, gereimte und ungereimte jambische und trochäische Verse verschiedener Länge. Sie werden zu Dichtungen aus der Geschichte oder Sage, aus der Gegenwart oder Vergangenheit, aus freier Erfindung in jedem objektiven Charakter (ernst, komisch ꝛc.) verwandt.

§. 107. Roman und historisches Heldengedicht.

Unter den großen epischen Dichtungen der realen Gattung d. h. unter denen, die ein nach Art des wirklichen Lebens gedachtes Ereigniß von umfassender Größe darstellen, „umfassend" sowohl in Bezug auf die Lebensentwicklung der handelnd und leidend zusammentretenden Personen, wie in Bezug auf die Gesellschaftszustände der Zeit, die dabei zur Darstellung kommt, sind zwei Klassen zu unterscheiden:

1. Dichtwerke, die, in prosaischer Sprache abgefaßt, ein Ereigniß mit vorherrschendem Bezug auf die seelisch geistige Entwicklung der hervortretenden Personen erzählen d. i. der Roman;

2. Dichtwerke, die, in rhythmischer Sprache abgefaßt, ein Ereigniß mit vorherrschendem Bezug auf die nach außen gehenden, Völker und Zeiten umfassenden Thatsachen des Geschehens erzählen d. i. das historische Heldengedicht.

1. Der Roman.

(Der Name ist aus dem Französischen genommen: roman, romans oder romant d. i. 1. die französische Sprache, im Gegensatz zur lateinischen; 2. jedes französisch geschriebene Buch z. B. le roman de la bible d. h. die in's Französische übersetzte Bibel; 3. seit dem 15. Jahrhundert nur prosaisch geschriebene Bücher dieser Art.) — In der deutschen Literatur kommt das Wort, und zwar in der Form „die Romaine", als Bezeichnung einer Dichtgattung zuerst in theoretischen Schriften gegen 1700 vor (Morhof, Rotth §. 6). Dichter derselben Zeit z. B. Zesen, Lohenstein bedienen sich zur Charakterisirung ihrer Werke umschreibender Bezeichnungen: „Helden- und Liebesgeschichte" oder „Staats-, Helden- und Liebesgeschichte" ꝛc.

Der Roman ist die in Prosa abgefaßte Erzählung eines nach Art des wirklichen Lebens verlaufenden Ereignisses, das Größe hat, und zwar: sowohl 1. äußere Größe, die darin besteht, daß der Umfang des Zeitverlaufes, den das Leben der hervortretenden Einzelnen durchmacht, und der des Gesellschaftslebens, dem sie angehören, so weit gezogen ist, daß das Ganze beider sich überblicken läßt; wie 2. innere Größe, die darin besteht, daß die Richtungen der Seele und des Geistes, die entwickelt werden, allgemeine, weit verbreitete Richtungen im menschlichen Geschlechte sind, und ferner darin, daß die Art, wie sie entwickelt werden, umfassend und erschöpfend ist.

Roman und Epos. Der Roman ist die Gattung, die äußerlich und innerlich ebenso in Gegensatz, wie in Uebereinstimmung mit dem Epos steht.

„Aeußerlich in Uebereinstimmung“: denn beide Gattungen sind im Gebiete der epischen Poesie diejenigen, die das menschliche Leben in größter Umfassung vorführen; aber „äußerlich im Gegensatz“: denn das Epos führt das Leben im Schwunge der Rhythmen, der Roman in der ebenen Sprache der Prosa vor. Ferner „innerlich in Uebereinstimmung“: denn beide bringen das Allgemeinmenschliche zu poetischer Gestaltung; aber „innerlich im Gegensatze“: denn das Epos stellt das Allgemein-menschliche, wie es im Naturleben unter der Herrschaft der Empfindung und Phantasie zum Bewußtsein kommt; der Roman, wie es im Staatenleben unter dem Einflusse weit vorgeschrittener Bildung zur Erkenntniß gelangt.

Epos und Roman sind die Ergebnisse weit von einander abliegender Zeitalter; aber innerhalb dieser Zeitalter aus derselben Kraft für's Große und Ganze geschaffen. Beide sind Gattungen im Charakter der Größe; aber im Epos ist die Art der äußeren Größe vorherrschend (gewaltiges Geschehen, Ausbreitung desselben über Zeiten und Völker), im Roman die Art der inneren Größe (Allgemeinheit der Seelen- und Geistesrichtungen, Erschöpfung der inneren Entwicklungen). Im Epos herrscht die Leidenschaftlichkeit des Naturmenschen: eine rücksichtslose, Schicksal herausfordernde Macht; im Roman herrscht Bewußtsein über die Nothwendigkeit der Willensbeschränkung durch das Sittengesetz und die Gesellschaftsordnung: eine Charakter und Tugend heranbildende Macht. Die Ereignisse des Epos beruhen auf einfachen und umfassenden Verhältnissen (Götter und Menschen, Fürsten und Völker); die des Romanes auf manigfachen und gegliederten (Abstufungen der Stände, Berufe; Vielseitigkeit der Lebensrichtungen in Handel, Kunst, Gewerbe, Politik, Religion und Wissenschaft). Die Bewegungen im Epos sind Kampfesanstrengungen der Menschen unter einander; die im Roman Gedanken- und Willensanstrengungen der Menschen in sich. Die Ziele im Epos sind Siegen, Strafen, Sich-rächen, Herrschen; die im Roman sind sittlich-geistige Vervollkommnung, Ausgleich der Widersprüche zwischen dem Ich und der Welt, das Werden des Charakters.

Die Größe des Romans prägt sich, näher dargestellt, in folgenden Merkmalen aus.

Die äußere Größe besteht darin: 1. daß „das Ganze der Lebensentwicklung der hervortretenden Einzelnen sich überblicken läßt“. Nicht daß hiemit die Aufgabe einträte, die Lebensgeschichte äußerlich von der Geburt bis zum Tode zu führen. Wie weit dies gefordert wird, hängt von der Art der inneren Entwicklung ab, die der eine und der andere Charakter im Roman durchzumachen hat. (In Freytag „Soll und Haben“ schließt die Erzählung in Betreff Anton Wohlfart's mit seiner Erhebung zum Theilhaber am Geschäfte T. O. Schröter: das Ganze seines Lebens hat hiemit seine Bestimmtheit und Sicherheit; in Betreff des Baron Rothsattel mit seinem Tode ꝛc. Aus demselben Grunde werden in Ebers „Homo sum“ Paulus, Stephanus ꝛc. weiter als Polykarp, Sirona ꝛc. begleitet: je nach der Art der Entwicklung, die ihrem inneren Leben die Kraft des Abschlusses giebt.) Die äußere Größe besteht 2. darin, daß „das Ganze des Gesellschaftslebens, dem die Personen angehören, sich überblicken läßt“. Der Unterschied des weit und minder weit angelegten Romanes gründet sich auf diese Bestimmung. Weit angelegt sind diejenigen, deren Hauptpersonen in Kreisen leben, die gesellschaftlich in unmittelbarem Verkehr mit vielen anderen Kreisen des Lebens stehen, so daß ein reiches Bild des Allgemein-lebens (des Staats- und Gesellschaftslebens) sich aus dem Romane entfaltet; minder weit angelegt diejenigen, in denen nur wenig verschieden beschaffene Kreise des Gesellschaftslebens einander berühren. Aus

doppelten Gründen tritt diese Verschiedenheit im Romane ein: aus dem Charakter der Zeit, in der das Ereigniß des Romanes vorgeht (es fragt sich, ob viel oder wenig Verschiedenheiten der gesellschaftlichen Charaktere und Verhältnisse in ihr statthatten); und aus der Gesellschaftsstellung, welche die Hauptpersonen des Romanes einnehmen (es fragt sich, ob sie eine Stellung kleinen, untergeordneten oder starken, umfassenden Einflusses einnehmen). Einen weit angelegten Roman zu schaffen, ist nur möglich, wenn die Zeit, in der das Ereigniß vorgeht, ein gesellschaftlich viel gegliedertes, in Wissenschaft und Kunst weit vorgeschrittenes, in Politik möglichst verwickeltes Leben in sich trägt. (Freytag „Soll und Haben" spielt um 1830, an der Grenze Preußens und Rußlands, geht über diese, wie über die Grenze der preußischen Provinzen Schlesien und Posen hin und her, eröffnet den Blick nach Amerika; verbindet die Verhältnisse fast aller Richtungen und Stellungen des Volkes, des Land- und Stadtlebens, des Adels, der Bürgerschaft, des Arbeiterstandes, der besitzenden und der Beamtenklasse; zeichnet Zeiten des Friedens und Krieges ꝛc. Ebers „Homo sum" spielt in den dreißiger Jahren des vierten Jahrhunderts n. Chr. in der Oase Pharan am Fuße des Sinai, wo fast alle Richtungen des reich gegliederten und bewegten Lebens, die das römische Reich damals in sich verband, widerspiegeln, die nationalen: Römer, Gallier, Syrer, Araber ꝛc.; die religiösen: Heiden, sowohl griechischen, wie indischen, Apollo- wie Mithradienstes; Christen, sowohl in geordneter Gemeine, wie in Anachoreten-Einsamkeit ꝛc.; die socialen: die Verhältnisse der großen Stadt, namentlich Alexandria's, der geregelten Gemeinde, des reichen Haushaltes; die sittlichen der Ehe ꝛc.). Sind Zeit und Ort nicht von solcher viel umfassenden Art, so vermag der Dichter, selbst unter Herzuziehung aller irgend erfindbaren Manigfaltigkeiten, doch nur einen Roman von minder großer Anlage zu schaffen. So Freytag „Ingo" (spielt in der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts n. Chr. innerhalb der naturreinfachen Verhältnisse der deutschen Stämme an der Grenze Thüringens und Hessens); Dahn „Sind Götter" (führt eine Entwicklung auf dem Boden des natur-einfachen nordgermanischen Lebens zur Zeit des Göttergloubens vor). Ebenso wenn Zeit und Ort der Romanhandlung zwar einem reicher gegliederten Gesellschaftsleben angehören, die Stellung der im Romane hervortretenden Personen aber vereinzelt und enggeschlossen ist: auch dann steht dem Romandichter nicht dieselbe Weite der Anlage zu Gebote. So Goethe „die Wahlverwandtschaften" (das Ereigniß schließt sich unter den Personen theils der Familie, theils des Besuches ab, die ein herrschaftlicher Landbesitz vereinigt); Ludwig „Zwischen Himmel und Erde" (das Ereigniß geht in städtisch engem Kreise, in den Verhältnissen einer Dachdeckerfamilie vor). Der Roman kann unter diesen Einflüssen zu demjenigen Umfange, als kleinstem, hinabsteigen, den die Novelle, als ihren größten, dann und wann erreicht.

Die innere Größe des Romanes besteht darin: 1. daß „die Richtungen der Seele und des Geistes, die entwickelt werden, allgemeine und weit verbreitete Richtungen im menschlichen Geschlechte sind." Hierin liegt eine Hauptseite des Unterschiedes von der Novelle. Diese letztere verfolgt Konflikte, die aus einer Abweichung von der allgemeinen Art der Verhältnisse und Anlagen im menschlichen Geschlechte erwachsen; der Roman Konflikte, die in der allgemein menschlichen Art begründet sind. Die Novelle schildert das Leben unter dem Einflusse eines seltenen Umstandes; der Roman führt uns auf die geraden und großen Straßen des Lebens. Von den Personen der Novelle empfängt der Leser den Eindruck des ihm Ungleichen: er muß sich in etwas Fremdes hineindenken; in den Personen des Romanes dagegen erkennt der Leser sich selbst und seine Umgebung: seine eigene Erfahrung lebt mit ihnen auf. Dem Grade der All-

gemeinheit nach unterscheiden sich die Romanstoffe in weitere und minder weite. In Freytag „Soll und Haben" z. B. wird nicht Ein Verhältniß vorgeführt, das nicht unmittelbar aus der allgemein-menschlichen Art sich ergäbe. In Ebers „Homo sum" ist der Kreis enger gezogen: das Allgemeine wird, wie es im vierten Jahrhundert zur Zeit des geistigen Kampfes zwischen dem absterbenden Heidenthume und dem aufstrebenden Christenthume sich gestaltete, vorgeführt. — Die innere Größe des Romanes besteht 2. darin, daß „die Stimmungen und Gedanken, die in ihm zum Ausdrucke kommen, umfassend und erschöpfend dargestellt werden." Auch hierauf gründet sich ein Unterschied des Romanes von der Novelle. In dieser letzteren werden einzelne hervortretende Wendepunkte aus der Seelen- und Geistesentwicklung der Menschen vorgeführt und, abgesondert von dem Zusammenhange des ganzen Lebens, dargestellt; im Romane dagegen wird der Zusammenhang der Seelen- und Geistesentwicklung sowohl in sich, wie mit den Wendungen des ganzen Lebens gezeigt: er ist, im poetischen Gewande, gleichsam eine Wissenschaft des Seelenlebens, so mit dem Umblick auf alle Stufen und alle Möglichkeiten ausgestattet. In der Novelle sprüht aus gesteigerten Kräften des menschlichen Wesens eine eigenthümliche Entwicklung auf; im Romane dagegen verläuft, den gewöhnlichen Kräften und Beschaffenheiten der Menschen gemäß, die allgemeine Entwicklung ihres Wesens.

Arten der Romane. Die hauptsächlichste Eintheilung der Romane ist oben angedeutet: die in weit und minder weit angelegte. Jene unterliegen wegen der umfassenden Allgemeinheit des Stoffes einer ferneren Eintheilung nicht. Unter den Romanen minder weiter Anlage aber können nach hervortretenden Merkmalen verschiedene Arten bezeichnet werden. Man spricht von Familienromanen (Engel „Lorenz Stark"), Künstlerromanen (Goethe „Wilhelm Meister"). Historische Romane nennt man diejenigen, in denen nicht nur die Schilderungen des Allgemeinen d. h. der Zustände, Verhältnisse, Sitten einem der Geschichte angehörigen Zeitraume entlehnt sind, sondern in denen die Romanerfindung unter unmittelbarer Benutzung geschichtlicher Einzelheiten, Personen und Thatsachen, vor sich geht. Z. B. Gottschall „Im Banne des schwarzen Adlers" (unter Benutzung der Thatsachen und Charaktere aus der Zeit der Thronbesteigung Friedrich's II. von Preußen); Rodenberg „die neue Sündfluth" (unter Benutzung der Ereignisse, Verhältnisse und Charaktere der französischen Revolutionszeit).

Der Roman, äußerlich und innerlich die größte Gattung der epischen Poesie, ist auch den meisten Ausschreitungen unterworfen. Am meisten verbreitet sind folgende Abarten: 1. die Romanerzählung als Rahmen für Lehr- und Erziehungszwecke zu benutzen (pädagogische, philosophische, religiöse Romane); 2. als Gelegenheit zur Durchsprechung der in der Abfassungszeit gerade beschäftigenden Fragen der Politik und des gesellschaftlichen Lebens auszubeuten (Tendenz-, Parteiromane). Das Lehrhafte, das den Romanen dieser Art einwohnt, kann zu der ihm gemäßen Entfaltung und Geltung nicht gelangen. Die unwürdigste Ausschreitung liegt in dem Mißbrauche der Form eines Kunstwerkes zur Ablagerung sittlich niedriger, gemeiner Tendenzen. —

Der Darstellungsart nach läßt der Roman alle Charaktere zu: ernst, objektiv; komisch, empfindsam; satirisch, humoristisch ꝛc.

Geschichte des Romanes. — Der Roman ist auch insofern der gerade Gegensatz zum Epos, als dieses letztere seine Entstehung von der vorgeschichtlichen Zeit herleitet, so daß Art und Stufengang seines Werdens nur theils aus Rückschlüssen von dem Gewordenen, theils aus Folgerungen von dem naturmäßig Möglichen sich erkennen lassen, der Roman dagegen mit seinen Entwicklungsstufen

offen in den geschichtlich klaren Jahrhunderten der Literaturgeschichte vorliegt. Sein Werden läßt sich an Beispielen aus den letzten vier Jahrhunderten erläutern. Die Größe hat der Roman von Anfang an durch seine Entstehung aus dem Epos empfangen. Dies ist der Charakter der ersten Periode der Romangattung (1500—1650): Gleichstellung mit dem Epos, nur durch die Prosa des Stiles von ihm unterschieden (Amadis von Gallien ꝛc.). Der Widerstreit zwischen dem idealen Charakter des Stoffes (das phantasiegeschaffene Wunderbare) und dem realen des Stiles (Prosa) spaltete in dem darauf folgenden Jahrhundert die Art der Behandlung in zwei Richtungen: die eine, welche das phantasiegeschaffene Wunderbare im Stoffe beibehielt, dieses aber mit naturmäßig Wirklichem in allerlei willkürlich ersonnenen Weisen zersetzte (Zesen, Lohenstein ꝛc.); die andere, welche, das phantasiegeschaffene Wunderbare aufgebend, volkserfahrenes Wirkliches in großem Umfange erzählend zusammenstellte (Grimmelshausen ꝛc.). Hieran schloß sich seit c. 1800 die dritte Periode, in der das phantasiegeschaffene Wunderbare grundsätzlich vom Romane ausgeschieden, die Aufgabe der Größe der Romandarstellung aber in der Verbindung äußerer Umfassung mit innerer Erschöpfung gefunden wurde. Rückschritte in der Romanbearbeitung, namentlich aus dem Schoße der romantischen Schule heraus, die das Wunderbare nicht missen konnte, sind vereinzelt und ohne bleibende Folge gewesen.

2. Das historische Heldengedicht.

Das historische Heldengedicht ist die poetisch-rhythmische Darstellung eines aus der Geschichte bekannten, von der Wissenschaft klargelegten Ereignisses von bedeutendem Umfange und bedeutender Innerlichkeit: „von bedeutendem Umfange" d. h. mit weit reichenden Wirkungen auf die Völker- und Staatengeschichte; „von bedeutender Innerlichkeit" d. h. mit außerordentlichen Erregungen und Wandlungen in Seele und Geist.

Heldengedichte dieser Art zu schaffen, ist in Deutschland besonders seit der Mitte des 18. Jahrhunderts das Streben der Dichter gewesen. Daß es zur Herstellung mustergiltiger Beispiele nicht kam, hat seinen Grund in zwei Umständen gehabt: 1. in der Verwechselung dieser Gattung mit dem aus der Sagenzeit des Volkes stammenden (dem mythischen) Epos (§. 101); 2. in besonderen Schwierigkeiten der Ausführung: Schwierigkeiten, die theils in der Größe des Stoffes, theils in der Beschränkung, die der Dichter seinem Stoffe gegenüber sich anlegen muß, begründet sind. Die hauptsächlichste Gefahr, die von dieser letzten Seite her kommt, besteht darin, daß bloße Versificirung des geschichtlich Bekannten für Poesie ausgegeben wird.

Dichtungen neuerer Zeit, die der Idee der Gattung näher kommen, sind z. B. Hamerling, der König von Sion (Geschichte der Wiedertäufer unter der Herrschaft Johann's von Leyden); Redwitz, das Lied vom neuen deutschen Reiche (Geschichte der Ereignisse von 1870 zu 71 zwischen Frankreich und Deutschland). Scherenberg hat in seinen Schlachtbildern „Waterloo, Leuthen" ꝛc. Ansätze zu historischen Heldengedichten geliefert.

II. Lyrische Gattungen.

§. 108. Eintheilung.

Die lyrischen Gattungen zerfallen nach der Richtung des menschlichen Inneren, das den Stoff zum Dichtwerke giebt, in zwei Gruppen:

1. die eigentlich lyrischen Gattungen, in denen das Seelenleben d. i. Erregungen, Stimmungen, Empfindungen zum Ausdruck kommen;

2. die didaktischen Gattungen, in denen das Geistesleben d. i. Erkenntnisse, Urtheile, Lehren zum Ausdruck kommen.

„Eigentlich lyrisch" wird die erste Gruppe genannt, weil das, was in Dichtungen dieser Art zum Ausdruck kommt d. i. die Seele mit dem Wogen der Stimmung zwischen Freude und Trauer, Mögen und Abwehren, Hoffen und Verzagen, Lieben und Hassen, die unmittelbare Art des menschlich Subjektiven ist, in dessen Ausdruck die lyrische Poesie überhaupt besteht (§. 23). „Didaktisch" (von διδάσκω, §. 96) werden die Dichtungen der zweiten Gruppe nach den Wirkungen genannt, die von ihnen ausgehen. Was in ihnen zum Ausdruck kommt, ist nicht das unmittelbar Subjektive, sondern das vermittelt Subjektive im Menschen d. i. das Denken, Forschen und Erkennen, den Gegenständen, Verhältnissen und Vorgängen der Welt gegenüber.

In der „eigentlich lyrischen" Poesie redet die geisterfüllte Seele; in der „didaktischen" der seelenvolle Geist.

---

a. Gattungen der eigentlichen Lyrik.

§. 109. Eintheilung.

Der Art nach, wie die Seelenregungen zum Ausdruck gebracht werden, unterscheiden sich drei Klassen der eigentlich lyrischen Poesie:

1. sangartige d. h. Dichtungen, in denen die Seelenregungen unmittelbar zum Ausdruck kommen (das Lied);

2. gedankenschwere d. h. Dichtungen, in denen sie mittels hinzugenommener und dafür verwendeter Gedanken zur Darstellung gebracht werden (Ode, Hymnus, Elegie);

3. formglänzende d. h. Dichtungen, in denen sie in ausgezeichneten Rhythmus- und Reimgesetzen zum Vortrag kommen (Sonett, Triolett, Ritornell, Madrigal, Glosse, Tenzone ꝛc.).

In den drei Klassen haben, in jeder ein anderes Volksthum seine Seelenart ausgeprägt. Das Lied ist die eigentlich deutsche Gattung der Lyrik: Offenheit, Gemüthsinnigkeit, Unbefangenheit und Treue des Fühlens gehören ihm an. Ode, Hymnus, Elegie stammen aus dem Alterthume von den Griechen und Römern: kräftige Verschmelzung des Fühlens mit der Verstandesthätigkeit, die dasselbe zum Bewußtsein bringt und in Worte kleidet, macht ihren Charakter aus. Sonett, Triolett, Madrigal ꝛc. endlich sind aus dem Mittelalter von den romanischen Völkern auf deutschen Boden verpflanzt: Rücksicht auf die Form herrscht vor; eine frühreife, im Klangbilden bewanderte und befriedigte Bildung läuft Gefahr, die Kunst in Kunststücken zu vertändeln.

Nach der am meisten hervortretenden Eigenheit muß das Lied „sangartig" genannt werden. Seiner unmittelbaren Art nach strebt ja das Gefühl nach Klang. Im Singen schwingt die Seele nach außen; sie schwingt sich gewissermaßen aus. Im Gegensatz dazu kann die Art der griechisch-römischen Lyrik als „recitirbar" oder „deklamirbar" bezeichnet werden. Mit den Gedankengaben, deren Ode, Hymnus, Elegie voll sind, wird die Seele an die Thätigkeit des Geistes gewiesen. Die damit verbundene Arbeit des Verständlichmachens wirkt

unmittelbar als eine Lähmung des Gefühlsschwunges. Wenn die Arbeit vollbracht ist, kommt das Singen, weil ihm die Unwillkürlichkeit fehlt, nicht auf; und das Recitiren oder Deklamiren bleibt für den Vortrag übrig. Die Gattungen der romanischen Völker aus dem Mittelalter endlich sind „lesbar" und „zerlegbar". Das Formgesetz, das in ihnen beobachtet ist, fordert mittels seiner ausgezeichneten Art den Verstand zur Verfolgung in's Einzelne heraus: man zerlegt das Gedicht, überlesend, wiederholend, in seine Glieder.

Dieser Verschiedenheit entsprechend, haben die drei Klassen sehr verschiedene Bedeutung für das Leben im deutschen Volke. Dem Liede gehört das weiteste Bereich: es ist die eigentliche Gattung der Gesammtheit, aller Alter, Stände, Bildungsstufen. Ode, Hymnus, Elegie dagegen sind Gattungen der Schule: sie müssen auf der dazu erforderlichen Bildungsstufe dem Geiste erworben, angeeignet, für das Leben als Gefühlskraft und Gedankenrichtung mitgegeben werden. Sonett, Triolett, Madrigal ꝛc. endlich sind Gattungen des konventionellen Verkehres, der etiquettenmäßigen Gesellschaftlichkeit. Das Uebergewicht der Form weist sie vorzugsweise auf die Darstellung des Kleinen, Zierlichen und Gelegentlichen. —

Eine Dichtungsgattung, den Persern entlehnt, das Ghasel, bildet in der Art, wie es von deutschen Dichtern aufgenommen ist, eine Mischung der formglänzenden mit der gedankenschweren Lyrik.

§. 110. Das Lied.

Das Lied ist diejenige Gattung der lyrischen Poesie, in der das Gefühl seiner unmittelbaren Art nach d. h. in innigster Uebereinstimmung des Sprachklanges mit dem Gefühle zum Ausdruck kommt. Die hauptsächlichsten Merkmale dafür sind:

1. Leichtigkeit der Redeformen;
2. Einfachheit der Rhythmus- und Reimformen;
3. Lebhaftigkeit der Vorstellungs- und Gedankenwendungen.

Daß das Lied sangbar ist, ist die unmittelbar eintretende Folge dieser Art des Gefühlsausdruckes.

„Lied": ahd. liod, mhd. liet: 1. ein strophisches Gedicht; 2. ein Gesetz des Strophenbaues. (Von dieser Weite der ursprünglichen Bedeutung rührt die Anwendung des Namens auch auf nichtlyrische Gattungen her z. B. Nibelungenlied, Heldenlied.)

Das Lied fordert „unmittelbare Aussprache des Gefühles". Hinzuzudenken ist: soweit dieselbe durch die Sprache möglich ist. Es giebt unmittelbarere Arten der Gefühlsaussprache: Erröthen, Schreien, Lachen, Weinen, Springen, Tanzen ꝛc. Aber auch in der Sprache läßt sich eine unmittelbare und eine vermittelte Art unterscheiden. Die unmittelbare ist diejenige, in der mit dem Worte, das aus der Erregung quillt, das Bewußtsein über das, was das Wort enthält, erst dem Redenden kommt. Der Redende hat den Gedanken in sich gehabt; aber dieser war Eins in ihm mit dem unbewußten Gefühle. Erst der hörbare Klang des Wortes, das er selbst gesprochen, giebt ihm das Wissen von dem, was er gedacht hat. Das Wort, das er spricht, ist wie das elektrische Aufleuchten des Gefühles, in dem die Kraft der Entzündung (die Seelenerregung) und das Aufspringen des Strahles (das hörbare Wort) nicht von einander trennbar sind. Von dieser unmittelbaren Art des Sprechens ist eine vermittelte zu unterscheiden

d. i. diejenige, in der der Mensch erst redet, nachdem er schweigend den Gedanken überlegt und die Form dafür gewählt hat.

Das Lied ist ein lyrisches Gedicht, in welchem das Gefühl, das seinen Inhalt bildet, in dieser unmittelbaren Art der Gefühlssprache Ausdruck findet. Nicht daß damit über die Entstehung des Liedes etwas gesagt wäre! als ob dem Dichter das Bewußtsein der Gefühle, die sein Lied enthält, erst käme, nachdem er es gesungen hat! Schon weil das Lied Reime und Rhythmen, die gewählt und erwogen werden müssen, fordert, ist solch eine Art der Entstehung nicht denkbar. Ja, das Lied ist eine der höchsten und edelsten Kunstformen. Zu jedem Kunstwerke gehört Bewußtsein, Absicht, Unterscheidung der Mittel und Zwecke; zum Liede in besonders hohem Grade. Denn die schwerste Aufgabe soll in ihm gelöst werden: ein Gedicht soll geschaffen werden, dessen Form sich als der unmittelbare Ausdruck der Gefühlserregung geltend macht: also gerade als das Entgegengesetzte zu dem, was im Dichter bei der Schöpfung des Liedes mitgewirkt hat: Ueberlegung, Wahl, Entscheidung nach Gründen.

Die Sprache im Liede soll, wie ein Naturton, erklingen: mit sicherem Erfassen eines Charakters, der auf das Herz, es anlockend, rührend, erhebend, ihm die Schwungart gebend, wirkt. Wie der Vogelsang, das Windeswehen, das Blättergeflüster, das Wellenrauschen mit geheimnißvoller Macht das Herz erfassen: so der Sprachklang des Liedes, jedes Liedes in eigener Weise nach der Art des Gefühles, das in ihm zum Ausdruck kommt.

Zergliedert man die Form vorzüglicher Lieder, so kommt man auf Aeußerlichkeiten, auf Merkmale grammatischer, rhythmischer und logischer Art, die als die Formvoraussetzung für jenen Naturton gelten müssen. Namentlich die angegebenen drei:

1. „Leichtigkeit des sprachlichen Ausdruckes." Das Lied geht vorherrschend mit kurzen, äußerlich aneinander gereihten Sätzen um: mit Aussagesätzen, die ihren Inhalt als etwas Einheitliches, schnell Fertiges klar angeben. Figuren, die zur Vereinfachung und Kürzung des Ausdruckes dienen, Ausruf, Ellipse ꝛc. finden sich häufig (das Gefühl übersieht schnell und versteht die Andeutung); desgleichen Figuren, bei denen der Gedanke einen Fortschritt nicht macht: Wiederholung (das Gefühl schwingt im Klange sich aus). Der Ausdruck ist ferner auch reich an Tropen, sowohl an denen, die unmittelbar aus dem Selbstgefühle geschaffen sind (Tropen der Personifikation), wie an denen, die aus der Gleichstellung des Selbstgefühles mit den Vorstellungen des objektiven Lebens stammen (Tropen der Assimilation). Ja, alle diese kommen in den kühnsten Wendungen vor, wie sie sich unter der Alleinmacht des Gefühles einstellen. Nur daß sie in leichter Weise, in Satzformen mäßiger, ja kurzer Ausdehnung, unter Vermeidung jeder Schwerfälligkeit und Gesuchtheit gegeben werden, fordert das Lied. Weitgespannter Periodenbau mit logischen Verschränkungen und Verwicklungen wird durchaus vermieden.

2. „Einfachheit der rhythmischen und Reimformen." Daß das Lied nicht bloß rhythmisch, sondern in gereimten Rhythmen gedichtet werde, ist ein ausnahmsloses Gesetz. Das Gefühl strebt nach Klang; je frischer das Gefühl ist, um so mehr nach lautem Klange. Der Reim ist die Stärkung des Klanges durch den Anklang, wie ein Spiegel die Stärkung des Lichtes durch Wiederspiegelung ist. Aber in „einfachen" Reimformen schreitet das Lied vor. Künsteleien in Häufung und Stellung der Reime widersprechen seiner Art. Und auch für den Rhythmus gelten die einfachsten Verhältnisse: Gleichartigkeit der Füße, aus denen die Verse gebildet werden; leicht überhörbare Verse; wenn das Lied länger ist, einfach gebildete, kurze Strophen. Alles arithmetisch Bestimmbare im

Liede wird überwiegend nach den einfachsten arithmetischen Gliederungsgesetzen, am häufigsten nach dem der Halbirung, gebildet. Symmetrie, möglichste Regelmäßigkeit im Wechsel, herrschen vor.

3. „Lebhaftigkeit der Vorstellungs- und Gedankenwendungen". Nicht Plan, Gemessenheit, Ordnung, sondern Freiheit und Willkür treten aus der Art, wie das Lied seine Gedankenglieder aneinander reiht, als unmittelbarer Eindruck hervor. Besonders, daß es deren reichlich enthalte, gehört zum guten Liede. Das Gefühl ist ja der tiefste Grund im Inneren des persönlichen Lebens: der Grund, von dem aus der ganze Mensch, das ganze Innere des Menschen, alle seine Vorstellungen, Erinnerungen, Gedanken, Kenntnisse in Bewegung gesetzt werden. Lieddichter ist, wer des Ausdruckes dieser Gefühlsmacht über das gesammte schlummernde Bewußtseinsleben fähig ist. Nach der Art des Gefühles die Wahl unter den Vorstellungen und Gedanken treffen, ihnen eben danach Maß und Schwung geben: das ist das Geheimniß des deutschen Liedes.

Oft vereinigt ein kleines Lied Vorstellungen, Eindrücke, Anregungen vom weitesten Umkreise des Denkens her, der überhaupt durchmessen werden kann: von Himmel und Erde, Licht und Dunkel, aus der Nähe und Ferne. Goethe „Nähe des Geliebten" führt Sonne und Meer, Mond und Quelle, staubige Wege und schmale nächtliche Wandlungen, das Rauschen der Wellen, das Schweigen der Haine ꝛc., Alles, während das Gefühl in der Aussprache des „Ich denke dein" schwingt. Claudius „Rheinweinlied" führt die Land-, Berg- und Völkerkarte fast ganz Europa's vor, erinnert an St. Veit, den Ritter des Mittelalters, an die lügnerischen Kreter des Alterthumes ꝛc., Alles, während das Gefühl den Jubelton der Freude am heimathlichen Weine schwingt.

Die Sangbarkeit ist die unmittelbar eintretende Folge aller dieser Beschaffenheiten des Liedes. Unter „Sangbarkeit" ist nicht allein das zu verstehen, was in unserem musikalisch vorgeschrittenen Jahrhundert so bezeichnet wird. Allerdings die vollkommenste und durchbildetste Art des Singens liegt hierin. Aber nicht die erste und unmittelbare. Namentlich muß von der Sangbarkeit die Vorstellung fern gehalten werden, als ob die Eintheilung des Gedichtes in Strophen dazu erforderlich wäre. Wie aus alter Zeit (12. Jahrhundert) das

„Du bist mîn, ich bin dîn,
Des sollt du gewis sîn.
Du bist beslossen
In mînem herzen,
Verloren ist daz sluzzelîn,
Du must och immer darinne sîn!"

wie dieses Gedicht ein Lied ist: ebenso Goethe's Wanderers Nachtlieder („Der du von dem Himmel bist", S. 153 und „Ueber allen Gipfeln ist Ruh"), wiewohl sie weder in Strophen fortschreiten, noch Uebereinstimmung des rhythmischen Baues in den einzelnen Versen haben. Sangbarkeit ist vorhanden, wenn das Gefühl, das in den Sprachklängen zum Ausdruck kommt, so überwiegend ist, daß die Sprache aus unwillkürlichem Drange mehr in der getragenen, schwingenden Art der Musik, als in der zerlegenden, sondernden Art des Artikulirens erklingt.

Daß in der Gattung des Liedes Vollkommenes geschaffen werde, ist mit vielfachen, großen Schwierigkeiten verbunden. „Das Gefühl soll unmittelbar zum Ausdruck kommen." Das Gefühl aber ist eine schnell fertige, urtheilslose, leicht über- und fehlgreifende Macht. Reinheit, Klarheit, Sicherheit im Fühlen nach allen Seiten, in ästhetischer Hinsicht mit Bezug auf die Form, in sittlicher Hinsicht mit Bezug auf das Gute, Echte und Rechte, in geistiger Hinsicht mit Bezug auf den Umfang des Kennens und die Sicherheit des Erkennens: alles dies sind die gleichmäßig erforderlichen Bedingungen für die Schöpfung eines

guten Liedes. Sie müssen in vollkommener Harmonie mit einander vorhanden sein

In der Weltliteratur sind die ersten Ansätze zum Liede vom jüdischen Volke in dessen Psalmen gemacht worden. Der erhabene Schwung ihres Gottgefühles, die Demuth, der heilige Sinn der Unterscheidung zwischen Gut und Böse, gaben ihm die Kraft dazu. Im Mittelalter wurde von den, mit dem Geiste des Christenthumes genäherten deutschen Stämmen dem Liede Form und erweitertes Gebiet gegeben.

Volkslied und Kunstlied. — Sehr bald trat in den Dichtungen dieser Art ein Unterschied hervor, je nach dem eine der beiden Seiten, die zum Dichtwerke zusammentreten, vorherrschte: entweder das Gefühl, das poetische Form empfing; oder die poetische Form, in die das Gefühl gelegt wurde. Jenes ist die ursprüngliche Art, die des Volksliedes; dieses die nachher entstandene, die aus Nachbildung des Volksliedes veranlaßte, das Kunstlied.

Der Name Volkslied deutet darauf, daß die Entstehung dieser Gattung (ähnlich wie die des Volksepos, §. 101) der Thätigkeit nicht sowohl eines Einzelnen, als vielmehr größerer Gesellschaftskreise angehört hat. Nicht, daß es nicht einzelne Lieder gegeben hätte, besonders kurze, die ein Einzelner gedichtet hat! Aber das Dichten allein war dazu, daß einem Liede Dasein gegeben wurde, nicht ausreichend. Das Volk mußte zum Dichter in poetischer Mitthätigkeit stehen. Nicht aufgeschrieben, sondern gesungen wurde das Lied. Was das Gefühl einem Dichter eingab, wäre zum Dasein des Liedes nicht gelangt, wenn ihm nicht sogleich Festigkeit und Dauer im Ohre und Herzen Vieler zu Theil geworden wäre. Einmal dem Gedächtnisse und der Liebe Vieler überantwortet, verfiel es alsdann dem, was diese an ihm thaten: Aenderungen, Zusätzen, Auslassungen. Nur wenige, selbst wenig ganz kurze Lieder mag es geben, die sicher von Einem Dichter die Form erhalten haben, in der wir sie besitzen. Von Liedern, die nach Jahrhunderten ihres Bestehens als vielstrophige aufgeschrieben wurden, haben gewiß lange Zeit nur ein, zwei Strophen bestanden. Von ihrem Schwunge erfaßt, sangen spätere Dichter weiter; und wiederum so, daß ganze Gesellschaftskreise des Volkes unmittelbar mitthätig zu ihnen standen. Die hauptsächlichsten Merkmale dieser Art von Liedern sind: besonders starkes Gefühl in den allgemein herrschenden Richtungen und besondere Frische und Lebhaftigkeit im Ausdrucke dafür. Ein Plan für das Gedicht ist thatsächlich nicht gemacht. Ist es kurz, so verdankt es einem geistvollen, in sich harmonischen Einfalle seine Entstehung. Ist es zu größerer Ausdehnung im Verlaufe von auf einander folgenden Geschlechtern gelangt, so verdankt es dieselbe der wiederholten Erneuerung des ersten Gefühles und der immer weiter greifenden Aneignung von mehr und mehr Bewußtseinsschätzen aus dem Grunde des Gefühles. Die Eindrücke, unter denen das Volk im Ganzen lebt d. h. die größten und stärksten von der Natur her, die von Himmel und Erde, von Sonne und Sturm ꝛc., tragen sich mit der Frische des unmittelbaren Lebens in das Lied, häufen und drängen sich an einander. Alles, was zum Charakter des Liedes überhaupt gehört, findet sich im Volksliede in reichstem Maße und höchstem Grade.

Das Kunstlied ist unter den Deutschen sofort aufgekommen, nachdem, von der Kraft des Volksgeistes aus, Lieder jener Art geschaffen waren. Der Reiz der Nachahmung ging von ihnen aus. Dichter unternahmen, in einem selbständig und allein von ihnen geschaffenen Ganzen, die Aussprache ihrer Empfindungen, der Empfindungen ihres vereinzelten Lebens, in der vom Volksliede angegebenen Weise. Zuweilen ist auf diese Weise ein Lied geschaffen worden, das der Kraft des Volksliedes nahe steht, z. B. die angeführten Lieder von Goethe, Claudius,

ferner andere von Uhland, Heine. Oft aber entfernt sich das Kunstlied, durch einseitig vorwiegende Ausbildung entweder der Form oder des Inhaltes, von der eigentlichen Art (von der Grundart) des Liedes und nähert sich vielmehr, je nach dem, einer der beiden anderen Gattungen der Lyrik; und zwar: der gedanklich ausgestatteten Lyrik, wenn theils Eigenthümlichkeiten der Einzelempfindung, theils Absichtlichkeit und Planmäßigkeit der Gedankenfortführung stärker hervortreten (Schiller, an die Freude; die Ideale ꝛc.); oder der formausgestatteten Lyrik, wenn die Künstlichkeit der rhythmischen und Reimformen besonders stark ausgebildet ist (Minnelied des Mittelalters; Lieder von Matthisson ꝛc.).

Liedarten.

1. Dem Stoffe nach unterscheidet man geistliche und weltliche Lieder, je nachdem ein Gefühl zum Ausdruck kommt, das dem Menschen beim Gedanken an Gott und Ewigkeit, oder eines, das ihm unter dem Einflusse der irdischen Verhältnisse seines Lebens erweckt wird. Unter letzteren hinwieder unterscheidet man Liebes-, Wein-, Gesellschaftslieder, Wander-, Abschieds-, Reiselieder, Jäger-, Hirten-, Soldaten-, Studentenlieder, Frühlings-, Sommer-, Herbst- und Winterlieder ꝛc.

2. Der Form nach kann man einfache und Refrainlieder unterscheiden, je nachdem die Sangbarkeit des Liedes entweder im Allgemeinen durch die allen Liedern gemeinsamen Mittel, oder außerdem durch ein besonderes und besonders stark ausgeprägtes, durch die Wiederholung des Hauptgedankens an derselben Stelle der Strophe erreicht wird, z. B. am Anfange der Strophe: Novalis, Wenn ich ihn nur habe; am Ende: Goethe, Mignon; Arndt, des Deutschen Vaterland; Scheffel, Ausfahrt.

Schiller hat im Lied von der Glocke einen Liederkranz im Charakter ebenso der gedanklich getragenen, wie der formglänzenden Kunstlyrik geschaffen. Ein außerordentlicher Reichthum von Stimmungen, gewissermaßen der Umschwung aller Lebensstimmungen, wird einerseits in geordnet fortschreitenden, gedanklich gehobenen Darstellungen, andrerseits in formglänzender Gliederung im Anschlusse an die Rede Eines, der als Meister den Guß einer Glocke leitet, vorgetragen.

§. 111. Ode, Hymnus, Elegie.

Unter den gedankenschweren Gattungen der lyrischen Poesie unterscheiden sich der Art nach, in der das Gefühl zum Ausdruck gelangt:

1. die Ode, die ein Gefühl im Charakter der Ruhe und Erhabenheit;

2. der Hymnus, der ein Gefühl im Charakter des Schwunges und der Begeisterung;

3. die Elegie, die ein Gefühl im Charakter des sinnenden Weilens darstellt.

Als gemeinsames Merkmal dieser aus der Literatur der Griechen und Römer nach Deutschland verpflanzten lyrischen Gattungen (§. 109) ist nach allen Richtungen das Gegentheil zu dem, was das Lied charakterisirt (§. 110), anzuführen. Nicht leichter sprachlicher Ausdruck in kurzen Sätzen der lebhaften Volksrede, sondern schwere nachdrucksvolle Rede, verschlungener Bau der Sprache, lang gesponnene und groß angelegte Sätze und Satzfolgen. Ferner: nicht einfache Rhythmen- und Reimstrophen, sondern, was die Reime betrifft, gänzliche Verschmähung derselben; und was die Rhythmen betrifft, klanglich starker Bau derselben, sowohl durch vorwiegende Verwendung der nachhaltig tönenden und weit ausschreitenden Füße (Spondeen, Molossen; Daktylen, Anapästen), wie auch

durch Verbindung der verschiedenen Rhythmencharaktere, der fallenden und steigenden. Endlich: nicht Lebhaftigkeit und Vielheit der Gedankenwendungen, sondern Einheit und Kraft des Planes; sichere Leitung eines Gedankenganges nach dem Gesetze der logischen Fortschreitungen: der Folgerung, Ausführung, Erweiterung, Beschränkung, Abschließung.

Was die Stoffe der den Griechen entlehnten Lyrik betrifft, so herrschen in ihr die ernsten Stimmungen, die auf das Große, Erhabene gerichteten, vor. Die Durchdrungenheit dieser Dichtarten mit der logischen Art und Kraft des Denkens bringt es so mit sich. Aber auch andere Stimmungen, auch die leichteren, aufsprühenden der sinnlichen Freude und des Genusses, kommen in ihnen zum Ausdruck. Nur daß in ihrer Form und durch ihre Mittel etwas Anderes daraus wird als was im Liede. (Man vergleiche ein Liebes- oder Weinlied, wie die oben erwähnten, von Goethe, Claudius, mit einer Ode desselben Stoffes, z. B. von Klopstock, an Cidli; der Rheinwein.) Ebenso groß ist, umgekehrt, auch der Unterschied eines Liedes, das ein erhabenes, zu Gott und Ewigkeit emporstrebendes Gefühl darstellt, von einer Ode, die einer derartigen Stimmung gewidmet ist. Nicht in dem Gefühle, das hier und dort ausgesprochen wird, weder in seiner Art, noch in dem Grade seiner Kraft, liegt der Unterschied, sondern lediglich in den Mitteln der Darstellung: in der Verschiedenheit der Geistesdurchwirkung, die hier und dort der Seelenerregung zu Theil wird. Hören wir von einem Liedbichter den Ausdruck der Stimmung, die dem Gedanken, daß die Welt des Lobes Gottes voll ist, entspricht, so heißt es z. B. wie bei Gellert:

Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre,
Ihr Schall pflanzt seinen Namen fort.
Ihn rühmt der Erdkreis, ihn preisen die Meere ꝛc.

Mit kühnen Steigerungen der Wirklichkeit (des Himmels zu den Himmeln), mit großartigen Personifikationen (des Himmels, des Erdkreises, der Meere), mit sinnvollen Tropen der Assimilation (den Namen fortpflanzen) setzt das Lied ein; und zwar in gedrängtester Weise, so daß der hörende Geist von dem Eindrucke einer ungewöhnlichen und großen Erhebung ganz voll wird. Aber Alles im Charakter des unmittelbar Fertigen, des allgemein Faßlichen und augenblicklich Wirkenden. Hören wir ferner einen Liedbichter dem Wunsche des Herzens, Gott zu singen, Ausdruck geben, so heißt es in eben solcher, gleich kühnen und gleich leichten Weise, wie z. B. bei Gerhardt:

Wach auf, mein Herz, und singe — Dem Geber aller Güter,
Dem Schöpfer aller Dinge, — Dem frommen Menschenhüter!

Wie anders verfährt der Odendichter! Klopstock beginnt die Ode „dem Erlöser" mit poetischem Ausdrucke für jene beiden Gedanken: „die Welt ist des Lobes Gottes voll", und „ich will Gott singen"; und zwar in folgender Form:

Der Seraph stammelt, und die Unendlichkeit
Bebt durch den Umkreis ihrer Gefilde nach
Dein hohes Lob, o Sohn! wer bin ich,
Daß ich mich auch in die Jubel dränge?

Vom Staube Staub! Doch wohnt ein Unsterblicher
Von hoher Abkunft in den Verwesungen,
Und denkt Gedanken, daß Entzückung
Durch die erschütterte Nerve schauert ꝛc.

Welch' große Zurüstung von Vorstellungen! wie sehr verwickelte Verknüpfungen von Aussagen, Erwägungen und Entgegnungen! in welcher grammatisch schweren, sprachlich ungewöhnlichen und herben Form! Beim ersten Lesen versteht die Worte Niemand. Es häufen sich im Ohre Klänge, im Geiste Vorstellungen, Begriffe; zum Gedanken, geschweige zum klaren Gedanken, kommt es nicht. Damit die Worte in Zusammenhang treten und Geist bekommen, muß das Lesen wiederholt werden. Und auch dann ist das Verständniß nicht ohne Weiteres gewonnen. Nur daß der Weg zur Auffassung sich allmälig klar legt, ist der Gewinn des zweiten Lesens. Der Leser fragt: warum „stammelt" der Seraph? Ihm wird aus der Fortsetzung des Sätzebaues klar, daß „stammeln" hier als transitives Zeitwort mit dem Objekte „dein hohes Lob" gebraucht ist. „Der Seraph *stammelt* dein hohes Lob" heißt: „Ob der Seraph der Nächste am Throne Gottes ist, so ist seine Rede in Bezug auf Gottes Lob doch nur wie ein Stammeln". Der Dichter hat das Objekt (dein hohes Lob) von seinem Zeitwort (stammelt) getrennt, denn er hat es auf das Zeitwort noch eines anderen Satzes beziehen wollen: „Und die Unendlichkeit bebt durch den Umkreis ihrer Gefilde nach dein hohes Lob." Welche Mühe wird wiederum gefordert, um sich in diesen Ausdruck zu finden! „Nachbeben": ein neues, ausschließlich für diesen Zusammenhang geschaffenes Wort. Wer bebt nach? „die Unendlichkeit!" und zwar „durch den Umkreis ihrer Gefilde!" *Was* bebt die Unendlichkeit nach? (denn „nachbeben" ist ein transitives Zeitwort!) „Sie bebt das hohe Lob nach, das der Seraph stammelt!" Haben wir diese Zurechtlegungen im Geiste gemacht, dann verstehen wir den Dichter. Ja, nun verstehen wir nicht bloß, sondern wir sind einer mächtigen Vorstellung und, derselben entsprechend, einer erhabenen Empfindung voll. Wir denken uns vor dem Throne Gottes die preisenden Engelchöre. Wie nahe verwandt diese Gott sind: ihr Gesang ist doch nur ein Stammeln. Aber das Stammeln ist so gewaltig, daß es durch die ganze Welt, durch die „Unendlichkeit im Umkreis aller Gefilde" hintönt. Wir haben durch das Mittel von verschiedenen, weither zusammengetragenen und phantasievoll verknüpften Vorstellungen und Gedanken einen Ausdruck eben der Stimmung vernommen, den Gellert in jene Worte gekleidet hat: „Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre" ꝛc. Und so fort. Zu dem Gedanken, den Gerhardt wie fertig und zur Ausführung bereit in seinem Herzen trägt („Wach auf, mein Herz, und singe!) muß Klopstock sich erst das Recht sichern. „Wer bin ich, daß ich mich auch in die Jubel (des Seraphs und der nachbebenden Unendlichkeitsgefilde) dränge? Ich bin ja „Staub vom Staube" (ein verwesendes Glied der Verwesungen). Aber ein Unsterblicher von hoher Abkunft (der Geist von Gott geboren) lebt in mir ꝛc. Jeder Schritt der Odensprache muß erkämpft, erobert, durch Nachdenken gewonnen werden. Läßt das Dichtwerk in der Größe und Herbheit dieses Tones, in der Schwere, die ihm von den Gedankenmitgaben zu Theil wird, nach, so verliert es seinen Charakter. Eine Schule des Geistes liegt in der Ode neben der des Herzens.'

Das Lied sprüht Gedanken im gleichzeitigen Schwunge der Empfindung. Die Gattungen der griechisch-römischen Lyrik dagegen *erwecken* durch das *Mittel* geistesschwerer Gedanken die Empfindung.

In beiderlei Gattungen bilden sich die Gedanken (wie *alle* Gedanken) unter Verwendung und Benutzung der Vorstellungen des objektiven Lebens (§. 20). Aber verschieden ist die Art, wie hier und dort verfahren wird. Das Lied zeigt die Bilder der objektiven Welt wie luftig gezaubert, in denen der Mensch Altbekanntes und Geliebtes wiedererkennt; die griechisch-römischen Gattungen dagegen lassen sie aus einer Geisteskraft hervorgehen, die von der Empfindung zu einem Neubau von Bildern der Welt gestärkt wird. Das Lied giebt alles Objektive

in kurzen, überraschenden und glänzenden Formen; die griechisch-römischen Gattungen widmen ihnen die Kunst der Ausführung, prägen ihnen den Nachdruck ein, durch den sie Erläuterns- und Beweisenskraft über das bloß Anschauliche hinaus empfangen.

Im Liede schwingen die Bilder und Vorstellungen auf den Lichtstrahlen der Empfindung; in der Lyrik griechisch-römischen Ursprunges gehen sie die Wege des denkenden Geistes, der die Empfindung in sich trägt.

Das Lied birgt in sich die Kraft der Erweckung und Erleuchtung; die Gattungen der griechisch-römischen Lyrik die der Versenkung und Vertiefung.

1. Die Ode.

(Griech. ᾠδή, Gesang; von ἀείδω, singen.) In der ausgeprägten Art, wie die Ode in der deutschen Literatur gefaßt wird, verdankt sie Klopstock ihre Entstehung. Vordem, besonders seit Opitz, war ihr Name als Bezeichnung für jede Gattung lyrischer Poesie in Gebrauch, welche die Versbildung unter Anwendung von „Füßen", im Gegensatz zur Zählung bloß der Tonstärken (§. 33) bewerkstelligte.

Die Ode ist ein lyrisches Gedicht, welches, in reimlosen Rhythmen abgefaßt, ein Gefühl, gedanklich unterstützt, im Charakter der Ruhe und Erhabenheit vorträgt.

„Im Charakter der Ruhe." Dies ist die erste und unwillkürliche Wirkung, die daher eintritt, daß ein Gefühl nicht unmittelbar (wie im Liede) aus seiner Erregung, sondern von Gedanken des Geistes unterstützt zum Vortrag kommt. Von den Gedanken geht naturgemäß die Macht der Beruhigung und Milderung der Empfindungen aus. Ferner „im Charakter der Erhabenheit". Auf zweierlei Umstände gründet sich dieses Merkmal. Einerseits ist nur ein bedeutendes Gefühl fähig und werth, daß seine Aussprache durch harmonisch hinzutretende Gedanken unterstützt werde. Andrerseits wird durch eben diese sofort ein Zuwachs von Kraft und Bedeutung, die Erhebung in ein weiteres, freieres Gebiet bewirkt. Ruhe und Bedeutung verbinden sich zum Charakter des Erhabenen. (Die nähere Erläuterung liegt in der vorhin gegebenen Vergleichung der Oden- mit der Liedbarstellung.) —

Den Mitteln und der Ausführung nach sind drei Arten der Ode zu unterscheiden: die liedartige, die objektiv-gerichtete und die didaktische.

1. Die liedartige Ode. Eine einheitliche, lebhafte und starke Schwingung der Seele spricht sich unter Vorführung einfacher Gedankenmittel, einer einzelnen, gemessen ausgeführten Anschauung, aus. Sprache und Rhythmus nähern sich der Liedform: kurze, aneinandergereihte Sätze; gleichartige, einfach verbundene Rhythmen. Das Empfindungsleben der Seele tritt, stark herrschend, fast in Unmittelbarkeit heraus. Nur daß dem Dichtwerk die Sprünge und Absätze, die Wechsel und Willkürlichkeiten der Lieddarstellung fehlen. Die logische Art der Gedankenfortschreitung (nach dem Gesetz der Begründung, Ausführung, Steigerung ꝛc.) überwiegt und giebt der Darstellung im Ganzen ihre Art.

Z. B. Klopstock, das Rosenband. Ganz einfache Rhythmen: vierfüßige jambische Verse werden, je drei, zu einer Strophe verbunden. Satz- und Versbau ferner gehen ohne Unterbrechung ebenmäßig zusammen. Je eine Strophe bringt mit ihrem Abschlusse zugleich einen abgeschlossenen Gedankenschritt. Und was das gedankliche Darstellungsmittel betrifft, so wird das Geheimniß der erwachenden Liebe unter gerader und ununterbrochener Fortführung der Eingangsaufstellungen aufgedeckt: des Vergleiches der Jugend mit dem Frühlingsschatten, in dem Er Sie schlummernd fand. Ihr Erwachen aus dem Schlummer und sein Bewußtwerden dessen, was er bei ihrem Anblick fühlte, verwandelt die Welt um Beide: „Und um uns ward's Elysium".

2. Die objektiv-gerichtete Ode. Das Empfindungsleben der Seele ist durch etwas objektiv Erfaßtes geweckt: durch eine Wahrnehmung im Gebiete der Natur, eine Erinnerung aus dem Verlaufe des Lebens, aus der Geschichte der Völkerkämpfe, durch eine Thatsache im Gebiete der Kunst oder Wissenschaft ꝛc. Das Subjektive aus der Erregung der Seele und das Objektive aus dem Umkreise des Lebens, die beide, gegenseitig sich erfassend, ergänzend, fortführend, abschließend, zusammengehen, geben dieser Ode Fülle und Größe. Der Plan für den Gedankengang schreitet in großen Gliedern vor. Dem entsprechend nehmen auch Vers- und Strophenrhythmen größere Maße und Verhältnisse an. Wie man zum Ueberblick über ein Hügel- und Thalgebiet eine hohe Stellung erklimmen muß: so zum Verständniß einer solchen Ode eine durch wiederholtes Lesen gewonnene Höhe des Geistes. Bei der vorherrschenden Bedeutung, welche das Objektive in Oden dieser Art hat, treten große Glieder ein, in denen die Darstellung schildernd, ja geradezu erzählend (episch) wird. Das Objektive ist wie ein Spiegel, in welchem das Dichtwerk die Schwingungen der Seele vorüberziehen läßt.

Z. B. Klopstock, Mein Vaterland. Die Ode schreitet in folgenden fünf Hauptgliedern des Gedankenganges fort. 1. Strophe 1 — 4: Aussage aus der Seele des Dichters, daß in ihm die flammende Liebe zum Vaterland und die Bescheidenheit im Bewußtsein seiner Schwäche, dem Vaterland gegenüber, lang im Kampf gelegen haben.

So schweigt der Jüngling lang,
Dem wenige Lenze verwelkten
Und der dem silberhaarigen thatenumgebenen Greise,
Wie sehr er ihn liebe! das Flammenwort hinströmen will.

Ungestüm fährt er auf um Mitternacht,
Glühend ist seine Seele.
Die Flügel der Morgenröthe wehen, er eilt
Zu dem Greis', und saget es nicht.

So schwieg auch ich. Mit ihrem eisernen Arm
Winkte mir stets die strenge Bescheidenheit!
Die Flügel wehten, die Laute schimmerte
Und begann von selber zu tönen; allein mir bebte die Hand.

Ich halt es länger nicht aus! Ich muß die Laute nehmen,
Fliegen den kühnen Flug!
Reden, kann es nicht mehr verschweigen,
Was in der Seele mir glüht.

2. Str. 5 und 6. Herausbrechen des doppelt gearteten Seeleninhaltes: der begeisterten Anerkennung des Vaterlandes und des Gefühles der eigenen Schwäche, in starker, einander ausschließender Aussage.

O schone mein! Dir ist dein Haupt umkränzt
Mit tausendjährigem Ruhm! Du hebst den Tritt der Unsterblichen,
Und gehest hoch vor vielen Landen her;
O schone mein! Ich liebe dich, mein Vaterland!

Ach, sie sinkt mir, ich hab' es gewagt!
Es bebt mir die Hand die Saiten herunter;
Schone, schone! Wie wehet dein heiliger Kranz,
Wie gehst du den Gang der Unsterblichen daher!

3. Strophe 7 — 10. Milderung jenes Gegensatzes durch die Erinnerung des Dichters, daß er sich früh dem Vaterlande gewidmet, daß auch das Vaterland ihm seine Huld früh zugewendet habe.

Ich seh' ein sanftes Lächeln,
Das schnell das Herz mir entlastet;
Ich sing' es mit dankendem Freuderuf dem Widerhall,
Daß dieses Lächeln mir ward!

Früh hab' ich dir mich geweiht! Schon da mein Herz
Den ersten Schlag der Ehrbegierde schlug,
Erkor ich, unter den Lanzen und Harnischen,
Heinrich, deinen Befreier zu singen.

Allein ich sah die höhere Bahn
Und, entflammt von mehr, denn nur Ehrbegier,
Zog ich weit sie vor. Sie führet hinauf
Zu dem Vaterlande des Menschengeschlechts!

Noch geh' ich sie, und wenn ich auf ihr
Des Sterblichen Bürden erliege;
So wend' ich mich seitwärts, und nehme des Barden Telyn*),
Und sing', o Vaterland, dich dir.

4. Strophe 11—17. Verkündigung der Größe des Vaterlandes, Kennzeichnung seines Charakters durch Erwähnungen aus der Geschichte, den Helden- und Siegesthaten des germanischen Geistes.

Du pflanztest dem, der denket, und ihm, der handelt!
Weit schattet, und kühl dein Hain,
Steht und spottet des Sturmes der Zeit,
Spottet der Büsch' um sich her!

Wen scharfer Blick, und die tanzende glückliche Stunde führt,
Der bricht in deinem Schatten, kein Märchen sie,
Die Zauberruthe, die nach dem helleren Golde,
Dem neuen Gedanken, zuckt.

Oft nahm deiner jungen Bäume das Reich an der Rhone,
Oft das Land an der Themf' in die dünneren Wälder.
Warum sollten sie nicht? Es schießen ja bald
Andere Stämme dir auf.

Und dann, so gehörten sie ja dir an. Du sandtest
Deiner Krieger hin. Da klangen die Waffen! Da ertönte
Schnell ihr Ausspruch: die Gallier heißen Franken!
Engeländer die Britten!

Lauter noch ließest du die Waffen klingen. Die hohe Rom
Ward zum kriegerischen Stolz schon von der Wölfin gesäugt;
Lange war sie Weltthyrannin! Du stürztest,
Mein Vaterland, die hohe Rom in ihr Blut!

Nie war, gegen das Ausland,
Ein anderes Land gerecht, wie du!
Sei nicht allzugerecht. Sie denken nicht edel genug,
Zu sehen, wie schön dein Fehler ist.

*) Telyn: die Leier der altgermanischen Sänger.

Einfältiger Sitte bist du, und weise,
Bist ernstes, tieferes Geistes. Kraft ist dein Wort,
Entscheidung dein Schwert. Doch wandelst du gern es in die Sichel, und triefst,
Wohl dir! von dem Blute nicht der anderen Welten!

5. Strophe 18. Schluß, Rückkehr zur Rede aus dem Subjektiven, und zwar zu dem Gegensatze der Eingangsaufstellungen. Der Dichter umspannt mit einer Gedankenkraft in kühnster Weise die große, inhalt- und wendungsreiche Ode, indem er mit dem Possessivpronomen „ihr eiserner Arm" die in den Anfangsstrophen hervorgekehrte, dann aber zurückgedrängte „Bescheidenheit" wieder erfaßt.

Mir winket ihr eiserner Arm! Ich schweige,
Bis etwa sie wieder schlummert;
Und sinne dem edlen, schreckenden Gedanken nach,
Deiner werth zu sein, mein Vaterland.

Andere Beispiele: Klopstock, der Zürchersee; Platen, der Vesuv; Lepel, an Humboldt.

3. Die didaktische Ode. Die Empfindung ist von einem Gedanken benommen und durch ihn erregt: von einer Frage, die der Geist nicht unmittelbar und leicht löst, die ihn von Wahrnehmung zu Wahrnehmung weiter führt, ohne daß er abzuschließen vermag; von einem Gesetze, dessen Bedeutung und Begründung er erkennen möchte ꝛc. Die Ode besteht in der Aussprache der auf diese Empfindung bezüglichen Gedanken nach dem Gesetze der logischen Aufeinanderfolge: in Gegenhaltung und Beschränkung, Folgerung, Begründung und Abschließung.

Z. B. Klopstock, dem Erlöser. (Begründung der Frage: was ist der Mensch, daß er sich in die Jubelchöre des Himmels zum Lobe Gottes mischt? ewiger Geist von Gott, und der Auferstehung zuwachsender Körper!) Hölty, das Landleben. (Urtheils-Begründung über die That dessen, der der Stadt entflohen. Was bietet ihm das Land?) Goethe, das Göttliche: „Edel sei der Mensch" ꝛc. (Nachweis des einzigen Unterschiedes, der zwischen Menschen und allen anderen Wesen der Welt besteht: Er allein unterscheidet das Gute und Böse. So weist er vorbildlich auf die Wesen, die höher als er sind. Er stärkt unseren Glauben an die Vollendung nach der Art des sittlichen Geistes.)

Ueber gereimte Oden §. 61.

2. Der Hymnus.

(Griech. ὕμνος, Loblied, Feiergesang; von ὑμνεῖν, besingen, preisen.)

Hymnus ist ein lyrisches Gedicht, welches, in reimlosen Rhythmen abgefaßt, ein Gefühl, gedanklich unterstützt, im Charakter des Schwunges und der Begeisterung vorträgt.

Der Hymnus steht, unter den drei Arten der Ode, am meisten der „objektiv gerichteten" nahe. Die Begeisterung, zu der das Gefühl gesteigert ist, setzt einen Gegenstand außerhalb der Subjektivität voraus, auf den es sich bezieht: einen Helden der Geschichte, Bestandtheil der Natur, Gott ꝛc. Der Hymnus hat demgemäß auch am meisten große Bestandtheile, in denen er, wie jene Odenart, objektiv vorführend, darstellend, erzählend, aufzählend (episch) verfährt. Von jener Ode unterscheidet er sich durch den Schwung, den die Begeisterung ihm mittheilt. Der Gedankengang im Hymnus wird nicht so streng den Wendungen angepaßt, die das logische Verhältniß derselben (Gegensatz, Folgerung, Begründung ꝛc.) darstellen, sondern mehr dem Schwunge, den die Begeisterung mittheilt. Aus dem Vieles- und Großeswissen, aus der Sicherheit des Gefühles im Einklange damit, bewegen sich die Gedanken des Hymnus. Der Hymnus gestaltet sich demgemäß andrerseits in Annäherung an das „Lied", von dem er zuweilen nur durch die

Verschiedenheit der rhythmischen Sprache, wie sie unter Vermeidung des Reimes sich gestaltet, abweicht. — Beispiele: Klopstock, das große Halleluja; Schubart, Friedrich der Große.

Eine Art des Hymnus ist:

Der Dithyrambus (griech. διθύραμβος, Beiname des Bacchus): ein lyrisches Gedicht zur Feier des Gottes Bacchus, sowie der Gaben und Genüsse, die er gewährt. Schiller, Dithyrambe.

In weiterem Sinne bezeichnet man mit dem Namen auch lyrische Dichtungen, in denen die Stimmung nach der Art des Glückes, das Bacchus bereitet d. h. zuversichtlich, übermüthig, ungestüm, wild aufflackernd, dargestellt wird. Goethe, Wandrers Sturmlied.

3. Die Elegie.

(Griech. ἔλεγος, Klaglied, Trauerlied. Davon abgeleitet: ἐλεγεία oder ἐλεγεῖον, bei den Griechen: jedes in Distichen verfaßte Gedicht.)

Elegie ist ein lyrisches Gedicht, welches, in reimlosen Rhythmen abgefaßt, ein Gefühl, gedanklich unterstützt, im Charakter des sinnenden Weilens vorträgt. Die Einheit im Schwunge der Stimmungen, die zum Erforderniß des Dichtwerks im Allgemeinen gehört, trägt sich in der Elegie unter Vorführung manigfacher Einzelheiten zusammengehöriger Wahrnehmungen und Ueberlegungen vor. Reichthum des Stoffes, viel umfassende Weite dessen, was, von der objektiven Welt her, Einfluß auf das Gefühl hat, bildet das Merkmal der Elegie im Unterschiede von Ode und Hymnus. So Schiller „der Spaziergang" (das Gefühl in sanft steigender und sinkender Schwingung, je nach den wechselnden Eindrücken eines Spazierganges), „Herkulanum und Pompeji" §. 60 (das Gefühl in wehmüthig freudigem Sinnen über den Wahrnehmungen, die in Folge der Nachgrabungen am Vesuv den Blicken sich öffnen).

Daß in der Elegie ein Gefühl im Charakter „sinnenden Weilens" vorgetragen wird, schließt besonders freudige Erregungen (wegen des lebhaften Aufflackerns derselben) von ihr aus. Die Neigung nach dem anderen Extrem herrscht in ihr vor: ja in so hohem Grade, daß man den Namen im Deutschen gewöhnlich gleichbedeutend mit Trauer- und Klagelied nimmt. — Das Versmaß, in dem die Elegie nach dem Vorbilde der Alten auftritt, ist das Distichon (§. 60). Bei keiner der den Griechen entlehnten Gattungen hat sich aber die Anwendung anderer moderner Versmaße, auch klangvoll gereimter Strophen so geltend gemacht, wie bei der Elegie. Matthisson, Elegie, in den Ruinen eines alten Bergschlosses. —

Abarten der Elegie, von den Römern stammend:

1. Die Heroide (herois, nach Ovid), ein Gedicht sinnenden Inhaltes in Briefform, meistens Liebesklage und Liebeswerbung enthaltend: Empfindungen, welche heroische Personen der Geschichte, der Sage oder des Mythus einander aussprechen. Wenig im Gebrauche. A. W. Schlegel, Neoptolemus an Diokles.

2. Die Nänie (nænia oder nenia), ein Klagelied am Grabe und bei der Leiche. Schiller, Nänie.

§. 112. Sonett, Triolett, Glosse, Tenzone ꝛc.

Unter den formglänzenden Gattungen der Lyrik haben bei deutschen Dichtern besonderen Anklang gewonnen:

1. den Italienern entlehnt, das Sonett;
2. den Franzosen entlehnt, das Triolett;
3. den Spaniern, die Gloffe und Tenzone.

1. Den Italienern entlehnte Gattungen sind: Sonett, Ritornell, Madrigal, Canzone, Sestine.

Sonett (Klinggedicht).

Ein Sonett besteht aus 14 fünffüßig-jambischen Versen mit weiblichen Endungen. Die 14 Zeilen werden sowohl durch Gedanken- und Satzgliederung, wie auch durch Reimordnung in 4 Abschnitte getheilt, und zwar in 2 und 2 zusammengehörige. Die beiden ersten Abschnitte, jeder aus 4 Versen bestehend, „Quartette" genannt, enthalten 2 Reimklänge, deren jeder 4mal vorkommt: der 1. in den Anfangs- und Schlußzeilen, der 2. in den inneren Zeilen der beiden Quartette. Die beiden anderen Abschnitte, jeder aus 3 Versen bestehend, „Terzette" genannt, enthalten gleichfalls 2 Reimklänge, deren jeder 3mal vorkommt: und zwar so, daß sie sich abwechselnd über die 6 Verse der Terzette ausbreiten. Reimschema: abba, abba, cdc, dcd.

Dies ist das Gesetz in seiner strengen Form. Abweichungen davon kommen besonders häufig in den Terzetten vor: namentlich daß nicht 2, sondern 3 Reimklänge in freierer Folge (meistens cde, cde) angewandt werden. So in dem Sonett von A. W. Schlegel „das Sonett":

Zwei Reime heiß' ich viermal kehren wieder
Und stelle sie getheilt in gleiche Reihen,
Daß hier und dort zwei, eingefaßt von zweien,
Im Doppelchore schweben auf und nieder.

Dann schlingt des Gleichlauts Kette durch zwei Glieder
Sich freier wechselnd, jegliches von dreien.
In solcher Ordnung, solcher Zahl gedeihen
Die zartesten und stolzesten der Lieder.

Den werd' ich nie mit meinen Zeilen kränzen,
Dem eitle Spielerei mein Wesen dünket
Und Eigensinn die künstlichen Gesetze.

Doch wem in mir geheimer Zauber winket,
Dem leih' ich Hoheit, Füll' in engen Grenzen
Und reines Ebenmaß der Gegensätze.

Andere Abweichungen gehören mehr der Vorzeit an. Zu Opitz' Zeit benutzte man auch 6füßig-jambische Verse (mit der Theilung des Alexandriners) zum Sonett. Bürger, A. W. Schlegel ꝛc. wandten statt der Jamben auch Trochäen an.

Sonettenkranz nennt man eine Verbindung von 14 Sonetten in solcher Weise, daß immer der Schlußvers eines Sonetts als Anfangsvers des folgenden wiederkehrt, der Schlußvers des 14. aber eine Wiederholung des Anfangsverses des 1. ist. Die Anfangsverse der 14 Sonette müssen so gebildet sein, daß sie sich als 14 Zeilen zu einem Schlußsonette, dem 15., sog. „Meistersonett" verbinden lassen.

Ritornell (Rückkehr, Wiederholung).

Das Ritornell ist ein 3zeiliges Gedicht mit dem Klanggesetz, daß die Endung des 1. Verses in der Endung des 3. reimt. Das Versmaß wird meistens jambisch gewählt. Die Länge der Verse ist ohne Gesetz. Nur wird der erste Vers meistens kürzer als die beiden folgenden und, damit der Reimklang sich stark ankündige, immer als eine selbständige, geschlossene Satzform, meistens als Anrede gebildet. Rückert, Ritornelle:

Blüthe der Mandeln!
Du fliegst dem Lenz voraus und streust im Winde
Dich auf die Pfade, wo sein Fuß soll wandeln.

Madrigal (Schäfergedicht).

Das Madrigal ist ein Gedicht von 6 bis 10 Zeilen mit 3 Absätzen, die durch Vers- und Satzbau gebildet und durch einen gemeinschaftlichen Reim verbunden sind. Goethe, Blumengruß:

Der Strauß, den ich gepflücket, Ach wohl ein tausendmal,
Grüß dich viel tausendmal! Und ihn an's Herz gedrücket
Ich hab' mich oft gebücket Viel hunderttausendmal!

Kanzone (Lied).

Die Kanzone besteht aus mehreren (5—10) 3theiligen Strophen und einer selbständig gebauten kürzeren Schlußstrophe. Von den 3 Theilen jener erstgenannten Strophen enthalten die 2 vorderen Uebereinstimmung in Rhythmus und Reimfolge; der 3. Theil ist länger, beginnt mit einem kürzeren Verse und ordnet die Reime nach einem neuen Gesetze. Die kürzere Schlußstrophe ist der Form nach frei; dem Inhalte nach hat sie die Aufgabe, den Abschied des Dichters vom Liede auszudrücken. A. W. Schlegel, an Novalis.

Deutsche Dichter nehmen von der Schlußstrophe zuweilen Abstand. Zedlitz, Todtenkränze.

Sestine (sechstheilig).

Die Sestine besteht aus 6 6zeiligen Strophen und einer 3zeiligen Schlußstrophe. Ihre Reime bildet sie mittels 6, in verschiedener Folge wiederkehrender Reimwörter; und zwar nach dem Gesetze, daß das letzte Reimwort jeder Strophe in der darauf folgenden zum 1., das 1. zum 2., das 5. zum 3., das 2. zum 4., das 4. zum 5., das 3. zum 6. wird. Mittels Schema bezeichnet, in folgender Weise:

1	2	3	4	5	6
6	1	5	2	4	3
3	6	4	1	2	5
5	3	2	6	1	4
4	5	1	3	6	2
2	4	6	5	3	1

(Würde noch einmal in dieser Weise fortgefahren, so käme die Reimfolge der 1. Strophe zu Stande.) Die 3zeilige Schlußstrophe giebt sämmtliche Reimwörter noch einmal, und zwar 3 in der Mitte der Verse, 3 am Schlusse derselben. Rückert, Sehnsucht.

2. Den Franzosen entlehnte Gattungen sind: Triolett und Rondeau.

Triolett (dreitheilig).

Es ist ein 8zeiliges Gedicht mit 2 Reimklängen und 2maligen Satzwiederholungen. Die Reimklänge werden in den ersten 2 Zeilen angegeben. Ihre Stellung in den übrigen Zeilen ist durch das Gesetz der Satzwiederholungen beschränkt. In der 4. Zeile wiederholt sich der Satz der 1. Zeile; in der 7. und 8. wiederholen sich die Sätze der 2 ersten. Besonders Jamben, 4- und 5füßige, zuweilen auch Trochäen werden zum Triolett verwandt. — Die Einführung des Trioletts in die deutsche Poesie schreibt sich von Hagedorn her. Dichter, die es geübt haben: Gleim, Schlegel ꝛc. Z. B. Ernst Schulze:

Wie sie dort auf dem Altane steht,
Leis' umschwebt vom zarten Mondenschimmer!
Ach, so schön erblickt' ich sie noch nimmer,
Wie sie dort auf dem Altane steht.
Weh mir, sie bemerkt mich! ach, sie geht!
Und doch sieht mein Auge sie noch immer,
Wie sie dort auf dem Altane steht,
Leis' umschwebt vom zarten Mondenschimmer.

Rondel ist der Name für die Verbindung dreier Triolette zu Einem Ganzen.

Das Rondeau (Rundgedicht).

Es besteht aus 11 bis 14 Versen, die in 2 Abschnitte getheilt werden, und zwar dadurch, daß die Anfangsworte (im Umfange von 1 oder 2 Versen) 2mal, Gedanken abschließend, wiederholt werden: zuerst in der ungefähren Mitte und alsdann am Schlusse. Es hat die Art eines erweiterten Triolets. Ueber den Werth einer Spielerei hat es sich in Deutschland nicht erheben können. Fr. und A. W. Schlegel.

3. Den Spaniern entlehnte Gattungen sind: das Cancion, die Glosse und Tenzone.

Cancion (Gesang).

Es ist ein aus 4füßigen trochäischen Versen gebildetes Gedicht von 12 bis 20 Zeilen, in denen die Aussage der ersten 2 oder 3 Zeilen unter wiederholentlichem (2- oder 3maligem) Anklang an Satz, Wort und Reim näher ausgeführt werden. (Ein freier gebautes Triolett.) Bei den Deutschen nur Spielerei geblieben.

Glosse (Erklärung; aus dem griech. γλῶσσα, Zunge).

Die Glosse ist ein erweitertes, in allen Formen geregeltes Cancion. 4 Verse werden als Thema zur näheren Ausführung vorangestellt. Die Ausführung geschieht so, daß der Erklärung jeder einzelnen Zeile eine Decimenstrophe (§. 62) angewiesen wird, die mit derjenigen Zeile des Themas schließt, deren Gedanke sie ausführen soll. — Interessant ist Uhland's humoristische Glosse über das Thema von Tieck:

Süße Liebe denkt in Tönen,
Denn Gedanken stehn zu fern;
Nur in Tönen mag sie gern
Alles, was sie will, verschönen.

Schönste! du hast mir befohlen,
Dieses Thema zu glossiren;
Doch ich sag' es unverholen:
Dieses heißt die Zeit verlieren,
Und ich sitze wie auf Kohlen —
Liebtet ihr nicht, stolze Schönen,
Selbst die Logik zu verhöhnen,
Würd' ich zu beweisen wagen,
Daß es Unsinn ist, zu sagen:
„Süße Liebe denkt in Tönen."

Laß, mein Kind, die span'sche Mode,
Laß die fremden Triolette,
Laß die welsche Klangmethode
Der Kanzonen und Sonette,
Bleib' bei deiner sapph'schen Ode!
Bleib' der Aftermuse fern,
Der romantisch süßen Herrn!
Duftig schwebeln, lustig tänzeln
Nur in Reimchen, Assonänzeln,
„Nur in Tönen mag sie gern."

Zwar versteh' ich wohl das Schema
Dieser abgeschmackten Glossen,
Aber solch' verzwicktes Thema,
Solche räthselhafte Possen
Sind ein gordisches Problema.
Dennoch macht' ich dir, mein Stern,
Diese Freude gar zu gern.
Hoffnungslos reib' ich die Hände,
Nimmer bring' ich es zu Ende,
„Denn Gedanken stehn zu fern."

Nicht in Tönen solcher Glossen
Kann die Poesie sich zeigen;
In antiken Verskolossen
Stampft sie besser ihren Reigen
Mit Spondeen und Molossen.
Nur im Hammerschlag und Dröhnen
Deutsch-hellenischer Kamönen
Kann sie selbst die alten, kranken,
Allerhäßlichsten Gedanken
„Alles, was sie will, verschönen."

Tenzone (Streitgedicht).

Die Tenzone ist eine doppelte Glosse, darauf gegründet, daß das Thema, das in ihr bearbeitet wird, nicht eine einheitliche Aussage, sondern eine Streitfrage enthält, über die nach zwei Richtungen hin entschieden werden kann. Die

Ausführungen in dem einen und dem anderen Sinne werden, jede in ſo viel Decimenſtrophen bearbeitet, wie das Thema Zeilen enthält, und zwar nach dem Geſetze, daß die erſte Ausführung die Reimwörter des Themas der darin gegebenen Ordnung gemäß wiederholt, während die zweite Antwort ſie in umgekehrter Ordnung bringt.

In Deutſchland ſind Tenzonen meiſtens in freieren Formen und ohne Aufſtellung eines in Verſen gegebenen Themas bearbeitet. Ein Dichter ſtellt eine Behauptung auf; ein anderer widerſpricht ihm. Die Anſichten werden in gleichgebauten Strophen ausgefochten. Die Dichter vereinigen ſich unter gegenſeitigem Nachgeben. Zuweilen findet ſich ein dritter Dichter, der den Frieden herſtellt.

§. 113. Ghaſel.

Den Perſern entlehnt iſt eine Dichtgattung, das Ghaſel: ein 4- bis 20zeiliges Gedicht mit Einem Reimklange, und zwar ſo, daß die erſten 2 Zeilen denſelben angeben, ſämmtliche darauf folgende geradzahlige Zeilen ihn wiederholen. Mit Vorliebe werden reiche Reime (§. 39) gewählt.

Das Ghaſel iſt durch Rückert und Platen als poetiſche Ausſprache aller Empfindungen und Gedanken, ſowohl der hellen und klaren, wie der ernſten grübelnden, in die deutſche Poeſie eingeführt. Der eine, durch das ganze Gedicht gehende, ſo groß und laut ſich vortragende Reimklang, macht es beſonders zur Ausſprache weicher, tiefſinniger Stimmungen geeignet. Das Muſikaliſche wiegt in ihm vor. Bodenſtedt u. A. haben es weiter gepflegt. Z. B. Lepel, Trug (mit einem über 3 Tonhöhen gehenden Reime):

Der, was uns freute, trug davon,
Als leichte Beute trug davon,
Wo blieb der Lenz, der alle Roſen,
Die er uns ſtreute, trug davon!
Wo blieb dein Pfad, unendlich Sehnen,

Das uns bis heute trug davon,
Indeß ſchon längſt den Traum der Seele
Ein Grabgeläute trug davon,
Und in die Ferne zog der holde,
Der nie erneute Trug davon!

In Beſchränkung auf 4 Zeilen wird das Reimgeſetz des Ghaſel's zuweilen zu ſpruchartigen Dichtungen angewandt. Z. B. Rückert:

Waſſer geträufelt in durſtigen Mund —
Löſcht es den Durſt nicht, ſo brennt's nur im Schlund.
Soll ich verſchmachten, ſo kann ich's allein;
Willſt du mich laben, ſo ſei's auf den Grund.

Vergl. S. 157 das Beiſpiel der Epiphora, von Platen als Motto vor ſeine Ghaſelen geſtellt.

---

b. Die Gattungen der didaktiſchen Lyrik.

§. 114. Eintheilung.

Der Art nach, wie die Geiſtesthätigkeit (das Erkennen, Urtheilen, Lehren) zum Ausdruck gebracht wird, giebt es drei Klaſſen der didaktiſchen Poeſie:

1. didaktiſche Gattungen der Ausſage (Spruch, Gnome, Epigramm);
2. didaktiſche Gattungen der Ausführung (Lehrgedicht, Epiſtel, Satire);
3. didaktiſche Gattungen der Erläuterung durch Vergleichung (Fabel, Parabel, Allegorie).

Die didaktische Lyrik ist das Gebiet, auf dem die Poesie sich am meisten der Wissenschaft nähert. Der Prüfstein dafür, ob das, was unter dem Namen dieser Gattungen gegeben wird, wirklich Poesie sei oder bloß den Schein von ihr habe (Rhythmus, Reim ꝛc.), erweist gar zu häufig das Fehlen des Poetischen, selbst bei Sprachwerken, deren Form tadellos und deren Inhalt nach irgend einer Seite hin bedeutend ist. Besonders die Gattungen, die auf Ausführlichkeit und Erschöpfung Anspruch machen (2. Klasse), enthalten starke Verführung, in's Prosaische zu fallen. In Zeiten poetischen Aufschwunges kommen sie nicht zur Geltung. Dichter mit kräftiger Anlage und reichem Stoffe gehen an ihnen vorüber. Mehr mit Leichtigkeit ausgestattet, wirklich Poetisches zu gestalten, sind die Gattungen der beiden anderen Klassen, besonders der dritten. Mit der „Vergleichung", die diese letzteren enthalten, haben sie das phantasie-beschäftigende Anschauliche (d. i. den Gegensatz zu dem abstrakt-Gedanklichen, das ihr eigentlicher Gegenstand ist) unmittelbar und stark ausgeprägt in sich.

§. 115. Spruch, Gnome, Epigramm.

Unter den didaktischen Gattungen der Aussage sind der Form nach drei Arten zu unterscheiden:

1. der Spruch, in welchem ein Gedanke nach der einfachsten Weise des Sprachsatzes gegeben wird d. h. lediglich durch Hinzufügung eines beschränkenden Begriffes zu einem allgemeinen;

2. die Gnome, in welcher ein Gedanke seinem Umfange und seinen Beziehungen nach umspannt wird;

3. das Epigramm, in welchem ein Gedanke als aus einer Denkthätigkeit hervorgehend dargestellt wird.

Die didaktischen Gattungen der Aussage sind die kürzesten Formen der Poesie; und zwar in der Stufenfolge, daß der Spruch die Kürze im äußersten Maße darstellt (1 Vers oder 2 ganz kurze Verse), die Gnome und das Epigramm dagegen sich ein wenig mehr ausdehnen können. Die allgemeine Regel der poetischen Darstellung, daß jedes Wort von Bedeutung sei, steigert sich in ihnen zur größten Wichtigkeit. Es sind Gattungen der straffsten Zusammenziehung.

1. Der Spruch.

Spruch ist diejenige Gattung der didaktischen Poesie, in der ein Gedanke in der einfachsten Weise des Sprachsatzes d. h. durch Hinzufügung eines beschränkenden Begriffes zu einem allgemeinen gegeben wird. — Dies ist die allgemeine Art, wie immer Satzbildungen vor sich gehen. Das Subjekt ist der „allgemeine" Begriff, das Prädikat die „Beschränkung desselben". Durch die Einfachheit seiner Bildung erreicht der Spruch zuweilen einen Charakter der Einheit und Unmittelbar-fertigkeit, wie ihn ein Wort hat. Daher der Name „Sprichwort". Ein Spruch d. h. ein Dichtwerk wird auf diese Weise und in diesen Grenzen gebildet, wenn die vier Richtungen der Schönheit in ihm vertreten sind: sowohl die das Einzelne (Klang und Art des sprachlichen Ausdruckes), wie die das Ganze (Abschluß in sich und Erhebung zum Allgemeinen) betreffenden. Vergleiche in Betreff des letzteren die Auseinandersetzung über den Spruch „Eile mit Weile" in §. 90.

In Beziehung auf die Entstehung der Sprüche läßt sich derselbe Unterschied des Volks- und Kunstmäßigen machen, wie beim Liede, Epos ꝛc. Volkssprüche sind die Sprichwörter; Kunstsprüche die aus einem Satze bestehenden Sentenzen der Dichter (§. 87).

Den Gegenständen nach, die im Spruche behandelt werden, hat dieser das weiteste Gebiet. Er bezieht sich auf alle Verhältnisse, Gewohnheiten, Erfahrungen und Bestrebungen im Volke, der Hohen, wie Geringen, der geistig Vorgeschrittenen, wie der dürftig und einfach Gebildeten. Die allgemeine Kraft der Poesie ist es, die dem Spruche diese Umfassung des Lebens verleiht (§. 93).

2. Die Gnome (griech. *γνώμη*, Einsicht, Urtheil).

Gnome ist diejenige Gattung der didaktischen Poesie, in welcher ein Gedanke seinen Beziehungen nach umspannt wird. Er wird, so weit das, ohne den Charakter der „ausführenden und begründenden" Darstellung anzunehmen, möglich ist, in innerer Theilung gegeben: am häufigsten so, daß der Gedanke in zwei Sätzen ausgedrückt wird, die der Form nach mit allen Bestandtheilen parallel gehen, dem Inhalte nach im Verhältniß der Antithese oder Klimax (§. 85) zu einander stehen und so sich ergänzen. Thatsächlich kommen zwei Gedanken zum Vortrage; aber zwei, die miteinander ein Denkganzes bilden, wie zwei Seiten eines Körpers oder zwei Stufen einer Bewegung. Beispiele: Odin's Sprüche (§. 45). Goethe:

Entzwei und gebiete! tüchtig Wort;
Verein' und leite! beff'rer Hort. —

3. Das Epigramm (griech. *ἐπίγραμμα*, Aufschrift).

(Der Name rührt davon her, daß die Gattung bei den Griechen ihren Ursprung aus der Sitte genommen hat, die Aufschriften auf Kunstwerken, Weihgeschenken ꝛc., die den Namen des Verfertigers oder Darbringers mittheilten, in rhythmischer Form abzufassen, und zwar in derjenigen, die hernach die herrschende Form der Dichtgattung wurde.)

Epigramm ist diejenige Gattung der didaktischen Poesie, in der ein Gedanke als aus einer Denkthätigkeit hervorgehend ausgesagt wird. — Jeder Gedanke geht aus einer Denkthätigkeit hervor. Das Epigramm hat seine Eigenthümlichkeit darin, diese Entstehungsweise auch sprachlich zu gestalten. Es beginnt mit der Aufstellung eines Gedankens, dessen Charakter ist, das Denken anzuregen, ihm die Unruhe des Verlangens nach Erkenntniß, die Aufgabe einer Folgerung, einer Ausgleichung zu geben: zuweilen in einem Satze, meistens aber in zweien, die sich widersprechen oder stark beschränken. Mit dem Gedanken, den das Epigramm darauf folgen läßt, schließt das Dichtwerk: er enthält die Erledigung der erregten Unruhe. — Der erledigende Gedanke wird Pointe (pointe, Spitze, Schärfe) genannt. Seine Eigenthümlichkeit besteht (dem allgemeinen Gesetze der poetischen Disposition gemäß §. 89) darin, daß er ebenso im Charakter logischen Denkens, wie freier Erfindung, selbständiger Aussage gegeben werde.

Beispiel eines Epigrammes, in welchem die Denkthätigkeit mittels eines Satzes angeregt wird. Kästner, Auf einen Trauerspieldichter:

Den Zweck des Trauerspiels, den weiß er zu erreichen:
Das Mitleid mit dem Stück und Furcht vor mehr dergleichen.

Der erste Vers giebt die Spannung. Man fragt: wie erreicht der Trauerspieldichter seinen Zweck? Im Trauerspiele liegt ja eine schwierige, selten erreichte Aufgabe. Der zweite Vers nennt den nach Aristoteles' Lehre bekannten Zweck des Trauerspieles „Erweckung von Mitleid und Furcht". Aus der Art aber, wie diesem Gedanken Ausdruck gegeben wird, leuchtet etwas Anderes, das gerade Entgegengesetzte zu dem hervor, was dem ersten Verse gemäß gedacht und erwartet wurde. Das Lob des ersten Verses war ironisch gemeint. Die Schlußwendung weitet mittels dieser Ironie die Worte des Epigrammes zu derjenigen Allgemeinheit aus, die der Poesie eigen ist. Nicht von einem einzelnen und bestimmten

Trauerspieldichter wird gesprochen, sondern von der allgemeinen Gattung des Trauerspieles. Seine Mittel und Ziele (Mitleid und Furcht) wenden sich leicht auf das Dichtwerk zurück.

Beispiel eines Epigrammes, in welchem die Denkthätigkeit durch zwei einander widersprechende Sätze erregt wird. Lessing, die Sinngedichte an den Leser:

Wer wird nicht einen Klopstock loben? Wir wollen weniger erhoben
Doch wird ihn jeder lesen? Nein! Und fleißiger gelesen sein.

Der Widerspruch in den Aufstellungen der beiden ersten Verse erledigt sich in den folgenden durch Aussprache eines allgemeinen Gedankens über die Bestimmung des Dichtwerkes, den Geist anzuziehen und zu versenken: eine Wirkung, bei der das Lob des Dichters sich von selbst versteht und also überflüssig macht.

Weil im Epigramm das Herausarbeiten des Gedankens zum Ausdrucke kommt, so findet es seine Stoffe hauptsächlich in schwierigeren Aufgaben des abstrakten Denkens. Aus dem Gebiete der Wissenschaft, Kritik, Philosophie, Sittlichkeit und Religion empfängt es seine Anlässe.

Für die Form der Epigramme giebt es, außer dem Gesetze der Kürze, keine Beschränkungen. Namentlich werden alle Versmaße verwandt. Von den Griechen und Römern her ist das Distichon besonders in Gebrauch. Doch muß man dieses nicht als Merkmal des Epigrammes, im Unterschiede von Spruch und Gnome, betrachten. Schiller's Distichon z. B. unter eben diesem Titel „Distichon" (Im Hexameter steigt ꝛc. §. 72) ist der Gedankenart nach nicht Epigramm, sondern Gnome.

§. 116. Lehrgedicht, Epistel, Satire.

Unter den didaktischen Gattungen der Ausführung sind der Darstellung nach drei Arten zu unterscheiden:

1. das eigentliche Lehrgedicht, in welchem die Ausführung des Gedankengegenstandes objektiv d. h. dem Gegenstande gemäß geschieht;

2. die Epistel, in welcher die Ausführung des Gedankengegenstandes subjektiv geschieht, und zwar in der theils bequemeren, theils gemüthlicheren Form des Briefstiles;

3. die Satire, in welcher die Ausführung des Gedankengegenstandes negativ geschieht d. h. unter Vorführung der Kehrseite zum Guten und Wahren.

1. Lehrgedicht.

Mit dem Namen „Lehrgedicht" wird diejenige Gattung der didaktischen Lyrik bezeichnet, in der ein Gedankengegenstand seiner Art, seinem Inhalte und Umfange nach im Zusammenhange und zu dem Zwecke vorgeführt wird, daß daraus eine Lehre über ihn entnommen werde. — Wegen der Abwesenheit des Subjektiven (dem Gegenstande soll die Darstellung gerecht werden) ist das Gebiet der Stoffe, die in dieser Gattung zu verwerthen sind, das allerbeschränkteste. Bestandtheile des Welt-, Natur- oder Kulturdaseins, als Gegenstand eines „Lehrgedichtes" gewählt, vermögen nicht ein Dichtwerk hervorzubringen. Werke, wie Opitz „Vesuvius", Kästner „die Kometen", Neubeck „die Gesundbrunnen" schließen sich von der Poesie aus, wenn auch einerseits Rhythmus und Reim, andrerseits Figuren- und Tropensprache in ihnen untadelhaft wären. Die Entwicklung nach dem Gesetze der poetischen Disposition und die Fassung nach der Art der poetischen Idee ist bei ihnen nicht möglich. Nur die idealen Gebiete des sittlichen und geistigen Lebens des Menschen geben, weil in ihnen das Objektive (der Begriff) und das Subjektive (die Auffassung) zusammenfallen und untrennbar sind, dem Lehrgedichte Stoff.

Förderung des Menschen zu reinerer Auffassung, Läuterung im Gefühle des Guten sind die Ziele, denen das Lehrgedicht gerades Weges zueilt. Tiedge, Urania; Schefer, Laienbrevier; Rückert, Weisheit des Brahmanen.

Dichtungen dieser Art stellen eine Ausweitung theils der Elegie, theils des gedanklich ausgestatteten Liedes dar. Zum Lehrgedichte können Dichtungen dieser Art werden, wenn der Gedankengegenstand, den sie in sich aufnehmen, nicht in den Grenzen und in der Art, wie eine Stimmung ihn ergreift, sondern in dem Umfange und der Gliederung, die er selbst an sich hat, behandelt wird.

Eine besonders glückliche Form des Lehrgedichtes besteht in der Verbindung von Sprüchen zu einem Lehrganzen. So die in der Weltliteratur ersten und vollkommensten: die Sprüche des alten Testamentes (Jesus Sirach, Sprüche Salomonis); aus dem Mittelalter: Freidank's „Bescheidenheit". Vergl. Rückert, „angereihte Perlen".

2. Epistel (epistola, Brief).

Die Epistel d. i. diejenige Gattung der didaktischen Poesie, in der ein Gedankengegenstand in der bequemen Weise des Briefstiles ausführlich behandelt wird, ist eine sehr wenig gepflegte Gattung. Der Versuch, die Formen der alten, namentlich der römischen Dichter (Horaz, Ovid) nachzuahmen, hat sie eingeführt. Aber die Schwierigkeit des Ausgleiches ihrer Form mit den Anforderungen der Poesie hat ihre Pflege beschränkt. In der bequemen Art des Briefstiles liegt eine Erschwerung in Betreff der Gesetze der poetischen Disposition; in dem Hervortreten der Persönlichkeiten, der Brief-schreibenden und Brief-empfangenden, liegt eine Erschwerung der Auffassung in Allgemeinheit. Man bedient sich lieber der Form des Lehrgedichtes. Goethe schreibt den zwei Episteln, die von ihm herrühren („Ueber das Lesen") das Motto voran:

Gern hätt' ich fortgeschrieben,
Aber es ist liegen geblieben.

Ein starker poetischer Antrieb liegt nicht in der Form.

Zum Wesen der Epistel gehört: Ausführung des Lehrstoffes. Nicht jedes Gedicht, in dem gelegentlich die Anrede an einen Freund, eine Freundin ꝛc. stattfindet, auch nicht, wenn die Anrede mit der Form und Art des Briefstiles verbunden aufträte (wie z. B. in der Heroide §. 111) ist der Gattung der Epistel zuzurechnen. Das Vorwiegen des Gegenständlichen, des rein Gedanklichen (in Folge davon:) das Zurücktreten der Stimmungen und Gefühle unterscheidet die Epistel von diesen letzteren, rein lyrischen Gattungen.

3. Satire.

(Lat.: satura, satira, eine mit verschiedenen Früchten gefüllte Schale. Bei den Römern war das Wort in Bezug auf die Poesie zuerst Bezeichnung für Dichtwerke, die aus Sammlung, bruchstücklicher Verwendung und Zusammensetzung verschiedener Lieder, Gespräche ꝛc. entstanden waren. Weil der Inhalt dieser allerlei mischenden Dichtwerke vorherrschend spöttisch war, ging die Bezeichnung in den Begriff „Spottgedicht" über.)

Das Wort „satirisch" ist bereits oben (§. 96) als Bezeichnung für eine „Richtung der idealen Auffassung" erwähnt. In dieser allgemeinen Bedeutung kommt das Satirische in allen Gattungen der Poesie vor: im Epischen z. B. Immermann, Tulifäntchen (Satire auf den heruntergekommenen Adel); im Lyrischen z. B. Heine, „Diesen liebenswürdigen Jüngling" (Satire auf den geckenhaften Kunstenthusiasmus); im Dramatischen z. B. Platen, die verhängnißvolle Gabel (Satire auf die Schicksalstragödien). Sie kommt in allen diesen Fällen entweder so vor, daß sie, wie in den genannten Dichtungen, den Grundzug

des Ganzen ausmacht, oder so, daß sie mittels einer vorübergehenden Wendung etwas Einzelnes erfaßt z. B. in Freytag „Soll und Haben" die Schilderung des jüdischen Banquierhauses Ehrenthal in seiner Begegnung mit Herrn von Fink (II, 6). Diejenige Gattung, die am häufigsten zur Satire benutzt wird, ist das Epigramm. Die etymologische Bedeutung des Wortes (eine Form für vieles Verschiedene) ist somit dem Worte auch in dieser Beziehung anhaftend.

Beschränkt man das Wort als Name für eine besondere Gattung, und zwar für eine Unterart der didaktischen Lyrik, so versteht man darunter die ausführende Darstellung eines Gedankengegenstandes, die sich des Mittels bedient, das Poetische (d. i. das als wahr und gut Erkannte) durch Vorführung der Kehrseite zu ihm (des Unwahren und Bösen) zu erkennen zu geben. Es ist eine Gattung auf dem Grunde greller Kontraste. Geschildert wird das Verkehrte, Verdorbene, der Hochmuth, die Lüge; gemeint wird das Gegentheil dazu. Die Absicht ist, den Sinn für das Treue, Zuverlässige, Einfache, Bescheidene zu heben und zu stärken. Die Satire ist einem Gemälde zu vergleichen, in welchem drückende Wolken dem Schimmer des Lichtes hier und dort den Durchbruch gestatten, so daß, ob das Licht nur an wenig Stellen Eingang findet, demnach dem Ganzen Helle zu Theil wird. — Man kann zweierlei Charaktere unterscheiden: die Satire im großen ernsten Ton und die im leichten heiteren.

Die Satire im großen ernsten Tone ist wie der Hilferuf des besseren Theiles im Seelen- und Geistesleben eines Volkes nach Errettung von der Verderbniß der Massen. Sie setzt einerseits einen edlen strengen Grundzug im Volke, andrerseits unglückliche Erfahrungen und große Verirrungen, die zeitweise eingetreten sind, voraus. Satiren dieser Art hat das deutsche Volk in der Zeit vor der Reformation und in der nach dem 30jährigen Kriege hervorgebracht. In jener Zeit galt es, die Verwilderung der Sitte, die Verweltlichung des Heiligen in Volk und Kirche zu geißeln (Seb. Brandt, Narrenschiff 1494 ꝛc.); in der Zeit nach dem 30jährigen Kriege kam zu jenen Zielen noch die Unselbständigkeit der Deutschen dem herrschend werdenden Franzosengeiste hinzu (Moscherosch, wunderbare und wahrhafte Gesichte 1661 ꝛc.). Es ist ein günstiges Zeichen für die Zeit, wenn Satiren dieser Art überhaupt geschaffen werden und zur Anerkennung gelangen. Schlimmer ist es um die Zeit bestellt, in der das Gute und Böse, das Echte und Gemeine sich so gegen einander abgeschliffen haben, daß der Gegensatz zwischen ihnen nicht mehr empfunden wird, ja daß man ihn selbstbewußt und absichtlich verwischt.

Die Satire im leichten heiteren Tone ist Sache des Scherzes und Witzes. Nicht große Schäden, ansteckende und forterbende Krankheitsstoffe der allgemeinen Sittlichkeit, sondern lächerliche Eigenheiten Einzelner, im kleinen Kreise abgeschlossene Willkürlichkeiten werden gegeißelt. Gegen die Liebe z. B., die eine Dame ihrem Schoßhündchen zuwendet, erhebt die Satire den Blick auf die armen Verwandten, denen die Theilnahme entzogen wird. Der Baron, der den Lehrer seiner heranwachsenden Söhne den Bedienten des Hauses gleichstellt, schildert die Satire so, daß die Unehre nicht diesem, sondern jenem zu Theil wird. Satiriker dieser Art war Rabener.

Die Satire eignet sich nach allen Seiten die größten Freiheiten an. Ob im Tone einer Erzählung, oder der Darstellung eines inneren Schauens (einer Vision), ob in dem der liedartigen Unmittelbarkeit oder in dem der umschauenden Reflexion, ob in aussagender oder (dem Drama genähert) in dialogischer Form, ob in Poesie oder Prosa: Alles ist der Satire gerecht; ja, Mischung des Verschiedenen gehört zu den Vorzügen. Nach allen Seiten ist es der Charakter des Drüberstehens, in dem sie sicher sein muß. —

Pasquill. Unter Pasquill versteht man eine durch Schmähung in Wort, Schrift oder Bild zugefügte Beleidigung. Zur Poesie kann das Pasquill, weil die Allgemeinheit der Auffassung nach den Gesetzen der poetischen Disposition und Idee fehlt, nicht gezählt werden. (Die Bezeichnung „Pasquill" rührt von dem Namen eines Schuhflickers Pasquino her, der zu Anfang des 16. Jahrhunderts in Rom lebte. Er hatte seine Werk- und Ladenstätte in einer Ecke des Palastes Orsini, war durch seine witzigen Spottreden, die er auf jeden Vorübergehenden münzte, allgemein bekannt und als Lustigmacher beliebt. Sein Name wurde auf die in derselben Gegend stehende Bildsäule übertragen, welche die Römer zum Anheften anonymer Karikaturen aus den Feindschaften ihres Parteilebens benutzten.

§. 117. Fabel, Parabel, Allegorie.

Unter den didaktischen Gattungen der Erläuterung durch Vergleichung sind, den Gegenständen und den Erläuterungsmitteln nach, drei Arten zu unterscheiden:

1. die Fabel, in der ein Satz allgemeiner Lebenserfahrung durch Aufstellung eines phantasie-geschaffenen Falles, der unter einfachen Gattungscharakteren eintritt und mittels einer einmaligen Wendung sich erledigt;

2. die Parabel, in der eine Aufgabe sittlich-geistigen Fragens und Forschens durch Darstellung eines Vorganges, der sich seinen Aufstellungen gemäß ausbreitet und entwickelt;

3. die Allegorie, in welcher ein Begriff abstrakter Fassung durch Vorführung eines phantasie-geschaffenen Gegenstandes nach dem Gesetze der Aehnlichkeit erläutert wird.

Fabel, Parabel und Allegorie sind Gattungen der Poesie, in denen die beiden Richtungen des menschlichen Inneren, das Seelenleben (mit Gefühl und Phantasie) und das Geistesleben (mit Verstand und Urtheil), wie zwei getrennte zu einander treten. Sie sind als gemischte Gattungen zu bezeichnen: gemischt aus einem objektiven Bestandtheile (dem für die Vorstellung Gegebenen d. i. der Erzählung des Falles, des Vorganges, der Beschreibung des Gegenstandes) und einem subjektiven (dem für die Zusammenfassung im Urtheile Gegebenen d. i. der Lehre, dem Begriff). Zwischen beiden Bestandtheilen findet das Verhältniß des Mittels zum Zwecke statt; und zwar so, daß das für die Vorstellung Gegebene das Mittel für die Zusammenfassung im Denken, der Zweck, ist. In diesem Verhältnisse liegt die Nöthigung, die Gattungen der lyrischen Poesie unterzuordnen. Darin hinwider, daß beide Bestandtheile in harmonischer Verbindung mit einander gehalten sind, liegt der poetische Werth, die Schönheit des einzelnen Dichtwerkes.

1. Die Fabel.

(Lat. fabula von fari, sagen. Der Name enthält Hindeutung darauf, daß die Fabel, wie das Epos, das Lied, ihren Ursprung im Volksdichten und Volksreden hat, daß die ersten Fabeldichter, deren Namen die Geschichte kennt [Aesop, Phädrus], nicht Erfinder, sondern Benutzer, Aufzeichner, Sammler und Darsteller des Volksmäßigen waren. — Das deutsche Wort für Fabel war bîspell d. i. Beispiel: von bî, bei, und spellen, reden, erzählen: die Erzählung, die daneben, neben der Lehre, eintritt.)

Die Fabel ist diejenige Gattung der didaktischen Poesie, in der ein Satz allgemeiner Lebenserfahrung durch Aufstellung eines phantasie-geschaffenen Falles,

der unter einfachen Gattungscharakteren eintritt und mittels einer einmaligen Wendung verläuft, anschaulich vorgeführt wird.

Ein „Satz allgemeiner Lebenserfahrung“: das äußerlichste Wort ist zur Bezeichnung der Art von Gedanken, welche die Fabel lehrt, gewählt worden. Allgemein feststehende, längst gewonnene Gedanken sind gemeint. Nicht Gedanken, über deren Wahrheit noch gestritten werden könnte, sondern frühzeitige Lebensgewißheiten für alle Kreise, Alter, Verhältnisse; Gedanken, die schon dem Kindesgeiste, und diesem sogleich als Richtschnur für das ganze Leben eingehen: dies ist die Art der Lehrgedanken in der Fabel. „Wer nach Dingen strebt, für die seine Kräfte nicht hinreichen, macht sich lächerlich,“ ist die Lehre der Fabel vom Fuchs, der von dem Weinstocke, dessen Trauben zu hoch hängen, mit den Worten weggeht: „ich mag sie nicht, sie sind noch sauer.“ „Wer seiner Habgier nicht Schranken setzt, verliert, was ihm zu Theil geworden ist,“ ist die Lehre der Fabel von dem Hunde, der, über ein Wasser schwimmend, nach dem Stücke Fleisch schnappt, das er als Spiegelbild dessen erblickt, das er im Maule trägt. „Nicht in der Masse dessen, was ein Mensch hervorbringt, sondern in der Art desselben liegt der Maßstab für seinen Werth,“ ist die Lehre der Fabel von der Löwin, die auf den Vorwurf, daß sie nur Ein Junges zur Welt bringt, antwortet: „Ja, nur Eines, aber einen Löwen!“

Gedanken dieser Art werden in der Fabel „mittels eines Falles, der unter einfachen Gattungscharakteren eintritt“, veranschaulicht. „Einfache“ Charaktere sind solche, die durch ein Wort bezeichnet werden. Nebenbestimmungen, die ihre Allgemeinheit beschränken, finden nicht statt: die weitesten Gattungsbegriffe. Das hauptsächlichste Gebiet, dem Charaktere dieser Art angehören, ist die Natur (Tanne, Dornbusch, Fuchs, Wolf, Krähe). Wenn in der Fabel Charaktere des menschlichen Lebens auftreten, so ist es entweder der Mensch im allgemeinen Gegensatze zu Thieren, Pflanzen ꝛc., oder der Mensch auf einer besonders großen, früh und stark ausgeprägten Entwicklungs- und Gestaltungsstufe des naturmäßigen Lebens z. B. Kind, Greis, Hirt, Räuber.

Gestalten dieser Art werden in einem „Falle“ zusammengeführt d. h. in Folge einer Begegnung von außen her, einer zufällig eintretenden Beziehung unter ihnen. „In einem Falle, der mittels einer einfachen Wendung sich erledigt:“ Zwischenglieder, die das Verhältniß der Eingangsaufstellungen ändern, treten nicht ein; die Bewegung, die überhaupt stattfindet, ist sogleich eine Bewegung zum Schlusse. (Der Fuchs, die Krähe treffend, die auf dem Baumaste einen Käse verzehrt, schmeichelt ihr. Mit der Wirkung, die eintritt, ist der Schluß sofort da: der Fuchs faßt den herabgefallenen Käse.) Wie bei einem „Falle“ (das Wort im eigentlichen Sinne genommen) die körperliche Bewegung, die stattfindet, nach der Kraft des einen Gesetzes der Schwere sich gestaltet: so herrscht in dem „Falle“, den die Fabel erzählt, unbehindertes Geltendwerden der einen Kraft d. i. der beabsichtigten Lehre.

Der Fall, den die Fabel erzählt, ist ein „phantasie-geschaffener“. Und zwar in zweifachem Sinne: 1. sofern die Wendung, die von den Aufstellungen des Einganges aus erzählt wird, nicht nach der Nothwendigkeit einer Folgerung, sondern nach der Erfindung des Dichters eintritt (daß die Krähe auf die Schmeichelei des Fuchses den Schnabel öffnet, geschieht nicht nach dem Charakter der Krähe, sondern weil der Dichter es so will); 2. sofern die ganze Art des Geschehens nicht im Charakter des Natürlichen und Wirklichen, sondern in dem des Wunderbaren gehalten ist. Thiere, Pflanzen ꝛc. reden mit einander, überlisten, überheben sich in Gedanken und Worten. Nahe liegende Schranken der Vermenschlichung, die sonst geachtet werden, überschreitet die Fabel. Den Fuchs

läßt sie nach Weintrauben, statt nach Hühnern lüstern sein; der Löwin sagt sie nur ein Junges zu. Treten Menschen in der Fabel auf, so stehen diese, jetzt Thieren oder Pflanzen, dann abstrakten Begriffen (Glück, Alter, Schicksal) ꝛc. völlig gleich. —

Die Fabel gehört zu den Urgattungen der Poesie. Durch die in ihr vorherrschende Vermenschlichung steht sie namentlich auf demselben Boden, wie der Mythus. Die Vermenschlichung hier und dort trägt aber verschiedene Art. 1. Im Mythus tritt gänzliche Verwandlung nicht-menschlicher Dinge ein: diese werden zu Menschen; in der Fabel dagegen bleibt die Vermenschlichung auf einer Zwischenstufe stehen: das Menschliche (das Reden, Denken, Handeln ꝛc.) und das Nicht-menschliche (Form, Gestalt und Art des Thieres oder der Pflanze) beharren in äußerlicher Verbindung mit einander. 2. Im Mythus wird Allgemeines und Großes vermenschlicht (das Leuchten der Sonne, Wogen des Meeres, Toben des Sturmes); in der Fabel Einzelnes und Kleines (Dornbusch, Fuchs ꝛc.). Im Mythus trägt die Vermenschlichung den Charakter des Erhabenen, in der Fabel den des Komischen. Vom Mythus geht die Vermenschlichung mit unmittelbarer Kraft auf das Gefühl und die Phantasie, von der Fabel auf den Verstand und die Erkenntniß.

Letzteres in folgender Weise. Den Fall, den die Fabel erzählt, beurtheilt der Verstand des Hörers sofort als eine Unwirklichkeit, ja Unmöglichkeit. Ob es eine Erzählung (etwas Episches) ist, das man vernimmt: so stellt sich in der Seele des Hörers doch nichts von den Wirkungen des Epischen ein: namentlich nicht Mitgefühl. Mit wem? es sind weder Personen, noch Verhältnisse vorhanden, die sich als wirkliche geltend machen. Die Erzählung vergeistigt sich vielmehr im Sinne des Hörers zu den abstrakten Beziehungen, die in ihr liegen: zur Auffassung der Absicht und Wirkung, des Grundes und der Folge, (mit einem Wort) zur Auffassung der Lehre.

Für die Form ergeben sich aus diesem Wesen der Dichtungsart zwei Merkmale: in Betreff der Erzählung eine Beschränkung, in Betreff der Lehre eine Freiheit.

In Betreff der Erzählung ist die Kürze Gesetz der Fabeldarstellung: die Kürze, nicht bloß als äußeres Maß, sondern als Art von innen heraus. Schlagfertigkeit der Wendungen, Gedankenbewegung im Charakter der Herausforderung und Abfertigung, Abwesenheit jedes Schmuckes zur Ausmalung des Einzelnen: dies sind die Stilanforderungen an die Fabelerzählung. (Lessing behandelt diesen Gedanken, Mißverständnissen seiner Zeit gegenüber, in der Einleitung zu seinen Fabeln. Die „fabelnde Muse" erscheint dem Dichter, während dieser sich vergeblich müht, seiner Fabelerzählung den Schmuck poetischer Schilderung zu geben. „Schüler, wozu diese undankbare Mühe?" spricht die Muse, „du willst das Gewürze würzen! Genug, wenn die Erfindung des Dichters ist; der Vortrag sei des ungekünstelten Geschichtschreibers, so wie der Sinn des Weltweisen!")

Die Freiheit in Betreff der Lehre besteht in der Gleichgiltigkeit Bezugs darauf, ob sie mit besonderen (d. h. von der Erzählung getrennten) Worten ausgedrückt wird oder nicht. Ja, die Fabel ist um so besser, je mehr das haec fabula docet wie ein Funke in ihr liegt, der sich unmittelbar an ihr zur Flamme entzündet. —

Zusammengesetzte Fabeln. Statt des Lehrsatzes, den die Fabel in abstrakter Form der Erzählung hinzufügen kann, haben Dichter zuweilen eine besondere Anwendung desselben mittels Hinzufügung einer zweiten Erzählung, in der immer Menschen auftreten, gegeben. Man nennt Fabeln dieser Art zusammengesetzte. Z. B. wenn zu der Fabel von der Löwin, die sich gegen den

Vorwurf rechtfertigt, daß sie nur ein Junges zur Welt bringe, folgende zweite Erzählung hinzugefügt wird. „Ich mache," sprach ein höhnischer Reimer zu dem Dichter, „in einem Jahre sieben Trauerspiele; aber du? in sieben Jahren Eines!. Recht; nur Eines, versetzte der Dichter; aber eine Athalie!"

2. Die Parabel (παραβολή, Vergleichung).

Die Parabel ist diejenige Gattung der didaktischen Poesie, in der eine Aufgabe sittlich-geistigen Fragens und Forschens durch die Erzählung eines Vorganges, der seinen Aufstellungen gemäß sich ausbreitet und entwickelt, anschaulich erläutert und begründet wird.

Die Parabel bildet nach allen Seiten den Gegensatz zur Fabel. — Nicht ein „Satz allgemeiner Lebenserfahrung", sondern eine „Aufgabe sittlich-geistigen Fragens und Forschens" macht ihren Lehrgegenstand aus: ein Gedanke, dessen Fassung ohne Hinausgehen in das Gebiet des abstrahirenden, folgernden, idealen Denkens nicht möglich ist. Beziehungen auf rein Geistiges, Wahrheit, Ewigkeit, Gott, treten ein. Ein Gedankengegenstand wird festgestellt, der von verschiedenen Menschen und unter verschiedenen Gesichtspunkten abweichend, ja widersprechend beurtheilt wird. Z. B. Herder, die drei Freunde: der Werth, den verschiedene Güter des Lebens, Geld, Freunde und gute Werke, für die Ewigkeit haben, wird abgewogen. Krummacher, der Mann auf Karmel: die Frage, ob der Mann seine Thätigkeit auch dann, wenn Gefahr für ihn damit verbunden ist, den Mitmenschen widmen müsse, wird behandelt. Lessing, von den drei Ringen (Nathan der Weise III, 3): die Frage nach der wahren Religion wird erörtert.

Das Vergleichungsmittel ferner in der Parabel ist nicht ein „Fall", sondern ein „Vorgang" d. h. ein Geschehen, das von innen heraus unter Ausbreitung des in ihm Verborgenen vorübergeht. Die Kunst der Zergliederung, Schilderung, Entwicklung, Verknüpfung tritt, je nach dem Maße der Eingangs-Aufstellungen, ein.

Ferner nicht weite, unbeschränkte Gattungscharaktere sind es, die in der Parabelerzählung auftreten, sondern durch Nebenbestimmungen beschränkte. Herder, die drei Freunde: ein Mann, der sich vor einem strengen Richter verantworten soll, tritt auf. Krummacher, der Mann auf Karmel: von einem Manne ist die Rede, der von Gott die Gabe des Trostes und der Heilung empfangen hat. Lessing, die drei Ringe: die Erzählung führt einen Mann vor, der einen wunderbaren Ring besaß.

Endlich ein Geschehen nicht im Charakter des phantasie-geschaffenen Verlaufes erzählt die Parabel, sondern ein folgerichtig begründetes. Die innere Begründung geht zuweilen so weit, daß sie mit objektiver Naturwahrheit in Betreff eines Einzelnen, eines Gegenstandes oder Vorganges, unmittelbar zusammenfällt. So bei Herder, die drei Freunde. Aber wenn das auch nicht der Fall ist, wenn die Aufstellungen des Einganges im Einzelnen erfunden sind, darf innere Begründung dem Verlaufe doch nicht fehlen. Krummacher, der Mann auf Karmel: es liegt im Charakter jenes von Gott begnadeten Mannes, daß er bei einer ihm zweifelhaften Sache die verschiedenen Wahrnehmungen der Natur prüft und sich danach entscheidet. Ja, selbst wenn bei den Aufstellungen des Einganges etwas Wunderbares mitgegeben wird, bleibt die Aufgabe des Verlaufes dieselbe. Lessing, die drei Ringe: die wunderbare Art des Ringes, den der Mann im Osten hinterläßt, ist es gerade, aus der sowohl die Verlegenheit eines Vaters jüngeren Geschlechtes, wie der Streit der Söhne mit einander, wie auch die Entscheidung dieses Streites herstammt.

Durch alle diese äußeren Abweichungen der Parabel von der Fabel wird sie fähig, in Betreff der Lehre das zu leisten, wodurch sich diese von der Lehre der Fabel unterscheidet. Die Fabel sagt einen Satz, dessen Wahrheit Niemand

bezweifelt, aus; die Parabel legt einen noch nicht klar gewordenen, vielleicht auch einen bestrittenen Gedanken für die Auffassung und Beurtheilung zurecht. Der Fall, den die Fabel erzählt, ist ein *Beispiel* für etwas Bekanntes; der Vorgang, den die Parabel erzählt, ist ein *Beleg* für etwas zu Erkennendes.

Die Parabel ist in Folge dieser Beschaffenheiten unter den didaktischen Gattungen diejenige, die als erziehendes Mittel zu sittlicher und geistiger Vervollkommnung am meisten in Gebrauch ist. In der Rede der Religionsstifter wird sie um so mehr verwandt, je mehr die Religionsauffassung das Sittlich-geistige des Menschen stark zur Darstellung bringt. —

3. Die *Allegorie*.

(Erklärung des Namens §. 79. Die mit demselben Namen bezeichnete *Trope* ist der Dichtungs*gattung* dem Wesen nach gleich. In der Dichtungsgattung tritt die Allegorie als selbständiges Ganze, in der Trope als Bestandtheil eines Ganzen auf.)

Die Allegorie ist diejenige Gattung der didaktischen Poesie, in der ein Begriff abstrakter Fassung durch Vorführung eines phantasie-geschaffenen Gegenstandes nach dem Gesetz der Aehnlichkeit erläutert wird.

Die Allegorie ist eine *Abart* der Parabel. Beide beruhen auf dem Wesen des Gleichnisses. Die Verschiedenheit zwischen ihnen besteht aber, 1. was den Lehr*gegenstand* betrifft, darin: daß die Parabel einen Gedanken, die Allegorie einen Begriff behandelt; 2. was das Lehr*mittel* betrifft, darin: daß die Parabel einen Vorgang (d. h. einen in der Zeit sich abschließenden Verlauf), die Allegorie dagegen einen Gegenstand (d. h. etwas in der Zeit sich nicht Abschließendes, vielmehr eine Vorstellung mit beharrenden Bestandtheilen neben einander) benutzt.

Begriffe der Art, wie die Allegorie sie behandelt, sind Begriffe „abstrakter Fassung", besonders solche großen Inbegriffs und schwierigen Verständnisses z. B. Seele, Welt, Poesie. Die Allegorie überragt hiemit die Art und das Gebiet beider anderen Vergleichungsgattungen. Die Fabel veranschaulicht einen „Satz allgemeiner Lebenserfahrung": die Lebenserfahrung steht vorher fest; das Neue, das die Fabel giebt, liegt nur in der Erzählung. Die Parabel ferner erläutert und begründet einen „Gedanken sittlich-geistigen Fragens und Forschens": die Gegenstände, in Betreff welcher das Fragen und Forschen angestellt wird, sind gegeben; nur daß über ihre Auffassung die Entscheidung bewirkt wird, ist Sache der Parabel. Die Allegorie dagegen hat es mit einem Begriffe zu thun, mit einem Begriff idealen Gebietes und abstrakter Fassung: mit einem Denkgegenstand, der durch sie erst Gedankenkraft empfangen soll. Fabel und Parabel lehren einen Gedanken; die Allegorie einen Zusammenhang von Gedanken: Form, Art, Ursprung, Bestimmung des Wesens, das mit einem jener geheimnißvollen Namen wie „Seele, Welt, Poesie" bezeichnet wird. Wie ist die Art eines solchen Seins zu denken? woher stammen sie? worin haben sie ihr Wesen? ihre Kraft, Grenze, Wandlung und Bestimmung?

Die Allegorie erläutert den Begriff durch Vorführung eines „phantasie-geschaffenen Gegenstandes, in welchem er nach dem Gesetz der Aehnlichkeit sich abspiegelt". Je nach der Art des Begriffes ist das vorstellbare Bild der Allegorie form- und verhältnißreich. Jeder Zug in ihm ist sinnbildliche Aussage über eine Seite, eine Richtung, eine Beziehung, die in dem Begriff enthalten ist.

Geistvolle Allegorien, der Weltliteratur angehörig, und zwar dem Boden mythischer Anschauungen erwachsen, sind: aus der Zeit des zur Philosophie erstarkenden *Griechenthums* die Allegorie Platon's für den Begriff „Seele" (Es giebt Wesen, welche nicht durch fremde Kraft ꝛc. S. 30); ferner aus der

Zeit des natur- und phantasiekräftigen Germanenthums die Allegorie der Edda (Esche Yggdrasil) für den Begriff „Welt“:

Lichtgewohnt und luftgeweitet,
Hebt sich ein herrlicher heiliger Baum.
Wer grub seine Wurzeln? wer maß seine Wipfel?
Nichts Größres, nichts Aelteres giebt's als die Esche.

Hoch bis zu den Wolken wohnen die Götter,
Weit reichen die Welten der Riesen, der Menschen;
Doch höher noch wölben und weiter noch dehnen
Sich Wipfel und Wurzeln des Wunderbaums.

Viel forschen die Götter, viel erfragen die Menschen;
Was oben, was unten, kund wird ihnen Alles.
Doch Keiner sieht und Keiner sagt,
Aus wessen Kraft die Esche erwuchs.

Drei Wurzeln strecken vom Stamme sich abwärts:
Die Eine geht hin zur Heimath der Riesen,
Die andre geht hin zur Heimath der Götter,
Die dritte dringt nieder bis Nifel hinab.

Es öffnet ein Quell sich an jeder der Wurzeln,
Ewige Stätten nie stockender Kraft.
Weisheit rauscht, Weltgericht rauscht,
Doch aus der dritten rauscht Verderben hervor.

Beim ersten Quell tief unter den Riesen
Hat Mimir den Sitz, der sinnende Alte.
Beim andern Quell tief unter den Göttern,
Da wohnen, des Schicksals waltend, die Nornen.

Und bei dem dritten tief unten in Nifel,
Da nistet zahllos der Schlangen Gezücht;
Sie nagen und zerren mit zackigem Biß
Und saugen den Wohlschmack der saftigen Wurzeln.

Und mehr noch der Drangsal erduldet die Esche,
Verödet oben, verödet unten.
An Stamm und Astwerk, an Stiel und Blattwuchs
Wird sie beraubt, zerstückt und verwüstet.

Ein Adler, der Wacht hält oben im Wipfel,
Ein kluger Vogel vielwissenden Geistes;
Und ihm auf dem Haupte zwischen den Augen,
Des Winkes gewärtig, weilt ein Habicht.

Auf Raub dahin fährt der Habicht — sieh,
Da erhebt sich Sturmwind vom Stoß seiner Flügel,
Da stürzen die Wolken und Schauer stieben,
Und fahl wird die Seite, es fallen die Blätter.

Und aufwärts und abwärts ein Eichhörnchen rennt,
Von den Schlangen hinauf, vom Adler hinab;
Zankworte bringt es, falschzüngig, zu beiden —
Zersplißt ist der Stamm, es stieben die Splitter.

Und Hirsche stehn und gehn auf den Aesten,
Sie neigen und heben die Hälse, die Häupter;
Sie züngeln umher die Zweige entlang —
Was eben hinauskeimt, brechen sie ab.

Also verdorben, also verödet,
An Wurzel und Stamm, an Wipfel und Seite —
Längst zu Boden läge der Baum,
Pflegten und sorgten die Nornen nicht fein:

Die Nornen am Quell tief unter den Göttern, —
Rein ist das Wasser und wunderheilig;
Was da hineinfällt, kehrt weiß zurück,
Weißer noch ist's als das Häutchen im Ei.

Draus schöpfen die Nornen und netzen den Baum,
Aufwärts vom Sprudel sprengen sie täglich.
Da blüht und leuchtet und duftet der Baum,
Und immergrün wogt es über den Wurzeln.

Vom heiligen Naß, die Blätter her,
Tröpfelt's zur Erd' in die Thäler hinab.
So süß ist der Thau, noch süßer als Honig:
Wonne gewährt er allen den Wesen.

Endloses Müh'n um die heilige Esche!
Es rüsten drum Böse, nie rasten drum Gute.
Doch mächtiger sind, die liebevoll sorgen,
Die Leben spendenden, Unheil wendenden.

Und, frei von Wandel und fern vom Zerwürfniß,
Beim rinnenden Quell tief unter den Riesen,
Wo Mimir den Sitz hat, der sinnende Alte,
Da ist die stillste aller der Stätten.

Ein Horn ist geborgen im heiligen Baum,
Ein Horn Welt-schreckenden, Welt-schließenden Klangs.
Noch ruhet sein Klang, doch wird er einst rollen,
Wie Stromsturz wüthen, hin durch die Welten.

Wenn die Esche erbebt, der Baum erzittert,
Die Rinde sich ritzt, dann rennt er hervor.
Das Alles lösende Lied wird frei,
Der Schicksal endende Tag bricht an.

Noch ist im Baum geborgen das Horn,
Und Niemand kennt, noch fürchtet den Klang;
Und Adler und Habicht und Schlangen und Hirsche,
Sie ziehen, nichts ahnend, ihm Alle entgegen.

Nur Mimir sieht es, sitzend am Quell;
Er faßt und hebt zum Trunke das Horn.
Wissen trinkt er. Im Geiste gewahrt er
Aller der Wesen Eile zum Schluß. —

Eine Allegorie späterer Zeit ist z. B. Schiller „das Mädchen aus der Fremde" für den Begriff „Poesie" (§. 96). —

Eine Erweiterung der Allegorie ist das allegorische Gedicht d. h. ein Dichtwerk, in welchem mehrere Begriffe abstrakter Fassung allegorisch vorgeführt und zur Erläuterung ihres Verhältnisses unter einander in Verbindung gebracht werden. Z. B. Rückert, die Zwei und der Dritte: allegorische Darstellung der Begriffe „Phantasie, Witz und Verstand". —

Paramythie (παραμυθία). Mit diesem Namen hat Herder allegorische oder parabelartige Dichtungen bezeichnet, in denen zur Feststellung eines Begriffes oder Gedankens mythische Vorstellungen mitbenutzt werden. Z. B. das Kind der Sorge: Allegorie für das Wesen des Menschen (der Mensch gehört, so lange er lebt, der Göttin Sorge an; wenn er stirbt, fällt sein Körper dem Gotte Tellus, sein Geist dem Gotte Zeus zu).

III. Dramatische Gattungen.

§. 118. Eintheilung der Form nach.

Der Form nach giebt es streng und frei gebaute Dramen; und zwar in mehr äußerlicher und mehr innerlicher Weise:

1. je nachdem das Drama lediglich die wesentlichen Bestandtheile (d. h. Dialoge, vorkommenden Falles Monologe, zu Scenen und Akten verbunden) oder auch willkürlich gewählte (Vorreden, Zwischenreden) anwendet;

2. je nachdem es die Dialoge ausschließlich zur Fortführung der Handlung oder auch zu Zwecken verwendet, die dem Drama fremd sind (Schilderung, Lehre);

3. je nachdem es den Abschluß zum Ganzen lediglich nach dem allgemeinen (d. h. in allen Gattungen geltenden) Gesetz der poetischen Disposition (§. 88) oder nach einem für das Drama allein aufgestellten Gesetz (nach dem der sog. drei Einheiten) bewirkt.

Wesentliche Bestandtheile des Dramas.

Die Grundform des Dramas ist der Dialog (griech. διάλογος, Unterredung, §. 24). Als Abart desselben ist der Monolog (μονολογία, Allein-, Selbstgespräch) zu betrachten. Aeußerlich und der Form nach ist der Monolog der Gegensatz zum Dialog: die Rede eines Einzelnen — der Gegensatz zur Rede zweier oder mehrerer mit einander. Innerlich aber und mit Bezug auf die Kunstform ist er dasselbe, was der Dialog: Heraustreten der Empfindungen und Gedanken aus dem Inneren der Personen, die handelnd und leidend an einander gewiesen sind. Daß Monologe im Drama vorkommen, ist meistens der Fall, aber nicht im Allgemeinen um des Dramas willen nothwendig. Nur dann ist ihr Eintritt gerechtfertigt, wenn eine der Personen Empfindungen und Gedanken in sich trägt, die Beweggründe für den Verlauf des gemeinsamen Handelns und Leidens sind und zwar dadurch, daß sie vorläufig den anderen Mithandelnden und Mitleidenden unbekannt sind.

Diese Bestandtheile des Dramas werden in Scenen (oder Auftritte) und Akte (oder Aufzüge) getheilt und mit einander verbunden. („Scene": griech. σκηνή, Zelt, Hütte; das Gerüst, besonders dasjenige, das die Schauspieler zum Spiele brauchen; die Bühne. „Akt": lat. actus, das Treiben, die Bewegung).

Unter Scene (oder Auftritt) versteht man dasjenige Glied der dramatischen Darstellung, das durch Aenderungen im Personenstande auf der Bühne

bewirkt wird. Die Scene dauert, so lange der Personenstand auf der Bühne derselbe bleibt. Unter Akt (oder Aufzug) versteht man die Zusammenfassung mehrerer Scenen zu einem größeren Darstellungsganzen. Die Eintheilung des Dramas in Akte ist durch die Größe des dramatischen Stoffes bedingt. Kleinere dramatische Stoffe haben die Eintheilung nicht: das ganze Dichtwerk bildet Einen Akt. Bei der Behandlung größerer Stoffe ist die Eintheilung in Akte ebenso aus äußeren, wie aus inneren Gründen zweckmäßig und nothwendig. Aus „äußeren": um sowohl den Schauspielern, wie den Zuschauern Ruhepunkte, auch um den eintretenden Aenderungen auf der Bühne die Möglichkeit der Vorbereitung zu geben. Aus „inneren": um des allgemeinen Gesetzes willen, das der poetischen Darstellung eigen ist d. i. der Steigerung willen (§. 14). In jedem Akte beginnt die Handlung wie von vorne, gestaltet sich durch Aufstellung und Erregung neuer Gegensätze, treibt in geschlossenem Zusammenhange zu weiteren Verwicklungen, und zwar bis zu dem Umfange und der Schärfe, daß ein äußerstes Maß dessen, was durch die Mittel des Dramas Darstellung finden kann, erreicht ist. —

Willkürliche Bestandtheile des Dramas.

Zwei Arten derselben sind zu unterscheiden: die am Eingange oder Schlusse des Ganzen; und die im Verlauf der Dialoge.

Die dramatischen Eingangs- und Schlußreden, Prolog und Epilog (πρόλογος, Vorrede; ἐπίλογος, Schlußrede) sind verschiedener Art: entweder mit Bezug auf die Handlung des Dramas oder auf die Aufführung des Stückes. In jenem Falle kommt besonders der Prolog in Betracht. Im Namen des Dichters gesprochen, theilt er dasjenige mit, was zum Verständniß der hernach anhebenden Dialoge erforderlich ist. Er bildet eine Erleichterung für die Aufgabe des Dichtwerkes, in seinen eigenen Formen ein Ganzes zu bilden. Prologe der anderen Art d. h. Vorreden mit Bezug auf die Aufführung des Stückes enthalten Gelegentliches, Aeußerliches z. B. Begrüßung des Publikums, Hindeutung auf Zeit und Umstände, in welche die Aufführung fällt (Schiller: Prolog zum Wallenstein). Ihnen entspricht häufig ein Epilog: Abschiednahme vom Publikum ꝛc. Prologe und Epiloge dieser letzteren Art sind dem Rahmen zu vergleichen, der, um das Gemälde gelegt, inneren Zusammenhang mit demselben nicht hat.

Die Zwischenreden im Drama sind gleichfalls zweifacher Art: lyrisch und episch. Lyrischer Art ist die von den Griechen stammende Parabase (παράβασις, Uebergang). Parabasen kamen in den Lustspielen zur Verwendung und bestanden in Anreden, die im Namen des Dichters (gewöhnlich im Anschluß an den Chor) an das Publikum gehalten wurden: Gedankenäußerungen in Betreff irgend eines Gegenstandes, oft ganz ohne Beziehung auf die Handlung des Spieles. Epischer Art waren Zwischenreden, die im Mittelalter mehrfach in Gebrauch waren. Im Stile des epischen Berichtes wurden Vorgänge mitgetheilt, die, zur Entwicklung der Handlung gehörig, durch die dialogische Form nicht zur Darstellung gebracht werden konnten oder sollten. Die Parabasen der Griechen hat z. B. Platen (die verhängnißvolle Gabel, S. 130), die Zwischenreden des Mittelalters Tieck (Kaiser Oktavian) nachgeahmt. —

Verwendung der Dialoge zu Zwecken, die dem Drama fremd sind. — In verschiedenen Graden tritt diese ein: vereinzelt und im Ganzen.

Vereinzelt: wenn der Dichter in der einen oder anderen Scene die Aufgabe des Dialoges, die Handlung in „eifriger Bewegung" fortzuführen, außer Acht läßt, vielmehr in rhetorischer Ausschmückung der Gedanken länger als der Lage der Dinge angemessen wäre, verweilt oder wenn er einzelne Unterredungen

überhaupt zu dem Zwecke dichtet, nicht daß die Handlung einen Schritt weiter geführt, sondern daß Zustände der Zeit und Gesellschaft, innerhalb deren die Handlung verläuft, ausführlich gezeigt werden. Schiller neigt zu jener Art der rhetorischen Ausweitung der Dialoge. Unter seinen Dramen ist besonders Don Carlos reich daran. Scenen der letzteren Art d. h. mit einem Unterredungsstoffe, der zur Fortführung der Handlung überhaupt nichts wirkt, hat z. B. Goethe im Götz reichlich gegeben. Die Unterredung im Walde zwischen Götz und Bruder Martin hat den Zweck, die reformatorischen Ideen der Zeit auszubreiten; die Unterredung an der Tafel des Bischofs von Bamberg den anderen Zweck, die Zustände des Reiches, besonders unter dem Einflusse der Gesetzgebung Kaiser Maximilian's, zu beleuchten.

Im Ganzen. Die Verwendung der Dialoge im Ganzen zu Zwecken, die dem Drama fremd sind, tritt ein, wenn nicht die Handlung, sondern ein idealer Gehalt Anlaß und Zweck des Dichtwerkes ist. Ein Gedanke, eine Auffassung, tritt als Tendenz aus der dialogischen Form hervor. Mehr objektiv und mehr subjektiv kann hierbei verfahren werden: objektiv, wenn der Gedankengehalt in Einheit mit dem Geist der redenden und handelnden Personen entwickelt wird (Goethe, Faust); subjektiv, wenn der Gedankengehalt, meistens ein satirischer, den Personen des Dramas fern steht (Platen, die verhängnißvolle Gabel: Verspottung der Schicksalstragödien).

Man bezeichnet Dramen dieser Art, je nachdem sie mehr oder weniger sich von der Aufführbarkeit entfernen, mit dem Namen „Buch- oder Lesedramen" oder „dramatisches Gedicht". —

Vom Chor der Griechen (χορός, Rundtanz, Reigentanz).

Im griechischen Drama wechseln die Dialoge der handelnden und leidenden Personen mit Gesängen des Chores d. i. einer Mehrheit von Personen, die als Ganzes auftreten und denen das Handeln und Leiden jener objektiv bleibt. In der Entwicklung der griechischen Poesie ist der Chor der erste Bestandtheil, der Ausgangspunkt, aus dem das Drama sich herausgebildet hat, gewesen. Zu dem Chore, der mit Tanz und Gesang an den Dionysosfesten gehalten wurde, gesellte sich nach und nach, ihn unterbrechend, zuerst durch Erzählung aus dem Munde Einer hinzutretenden Person, dann durch Unterredung mehrerer, derjenige Bestandtheil, der dann zur charakteristischen Form des Dramas heranwuchs: der Dialog.

Der Chor ist, in dieser entwickelten Gestalt des Dramas, eine wahrnehmende, beobachtende, zu Urtheil und Rath befähigte Gesammtheit Mehrerer den einzeln Handelnden und Leidenden gegenüber d. i. (der Idee nach) das Volk mit seinen Sinnen, seiner Klugheit, Gottesfurcht und seinem Witze. Indem das griechische Drama diese zwei Bestandtheile in sich zusammengefügt hat, hat es die Handlung gewissermaßen zusammen mit dem Boden, auf dem sie geschieht (dem Boden der Volksgemeinschaft und Volksbildung) zum Gegenstande des Dramas gemacht. Bei der Einfachheit der Handlungen, die das griechische Drama bearbeitet, und bei der Oeffentlichkeit des Lebens, wie es die Griechen unter sich kannten, war dies Verfahren eine Möglichkeit. Dem deutschen Drama, das von ganz abweichenden Voraussetzungen ausging, war ein Gedanke dieser Art unerreichbar. Ereignisse, die über Himmel und Erde sich ausbreiten, das Leiden und Sterben, Auferstehen und Himmelfahren Christi wurde in den Mysterien dargestellt. Eine unübersteigliche Kluft bestand zwischen dem Volke und dieser Handlung. Die Einführung eines Chores in's deutsche Drama hat demgemäß nur in Folge beabsichtigter und künstlicher Nachahmung eintreten können. So im 17. Jahrhundert durch A. Gryphius.

Schiller hat in der „Braut von Messina" durch eine bedeutungsvolle Umwandlung etwas dem griechischen Chore Aehnliches herstellen können: durch die Theilung des Chores in zwei Halbchöre, das Gefolge der beiden einander gegenüberstehenden Hauptpersonen. —

Die Einheiten des Dramas.

1. Einheit der Zeit. Man versteht darunter das Gesetz, daß die Handlung des Dramas in den Dialogen so gegliedert werde, daß, wie die Dialoge sich unmittelbar einer an den anderen reihen, so auch im thatsächlichen Verlaufe die Wendungen jener Handlung sich unmittelbar berühren. Wenn das Gesetz streng befolgt wird, so ist der Handlung, die im Drama zur Darstellung kommt, ein Umfang von 5 oder 6 Stunden gestattet: so viel Zeit, wie man ungefähr braucht, um das Drama zu lesen oder aufführen zu sehen. Goethe's „Iphigenie" ist nach diesem Gesetz gearbeitet. Die Handlung beginnt während eines Vormittags mit dem Antrage des Königs an Iphigenie und mit dem Befehle desselben, die am Morgen des Tages gefundenen Fremden der alten Sitte gemäß (d. h. was die Zeit betrifft: vor Untergang der Sonne) zu opfern; und schließt, unter Zurücknahme jenes Befehles, mit der Erlaubniß des Königs zur Heimkehr Iphigenie's. Was sich in den Dialogen des Dramas ereignet, ist der Verlauf weniger Stunden, die in der Mitte Eines Tages liegen. Dieselbe Einrichtung in der Ausdehnung der Zeit haben Lessing's „Minna von Barnhelm" und „Emilia Galotti".

2. Einheit des Ortes. Man versteht darunter das Gesetz, daß die Dialoge so eingerichtet seien, daß sie alle an demselben Orte stattfinden. Goethe's „Iphigenie" befolgt auch dieses Gesetz. Der Hain vor dem Tempel der Diana in Tauris ist der Ort aller Dialoge. Hierhin kommen zur Priesterin der König und sein Feldherr; hierhin werden Orest und Pylades geführt; hier entscheidet sich der Konflikt durch Zusammenkunft Aller, die an der Handlung Theil haben. Minder streng ist Lessing in Bezug auf diese Einheit verfahren. In „Minna von Barnhelm" wechseln die Zimmer des Einen Hauses, des Gasthauses, in dem die Handlung verläuft. In „Emilia Galotti" treten noch mehr und größere Abweichungen ein. Ueber das prinzliche Schloß in Guastalla, das Haus Odoardo Galotti's daselbst, das prinzliche Schloß zu Dosalo vertheilt sich die Handlung.

3. Einheit der Handlung. Man versteht darunter das Gesetz, daß lediglich Ein Konflikt im Drama aufgestellt und zur Erledigung geführt werde. In Goethe's „Iphigenie" ist es der Konflikt zwischen Thoas und Iphigenie, der das Drama umfaßt und beherrscht. Im ersten Akte wird er kundgegeben. Damit, daß der König gegen Iphigenie's Willen und Neigung die Opferung der Fremdlinge fordert, sind Mittel und Art der Fortführung und Lösung sogleich mitgegeben. Die Fremdlinge, die Iphigenie opfern soll, sind Griechen; der Eine von ihnen ist ihr Bruder. Die zum Austrage jenes Konfliktes wirkenden Stimmungen kommen unmittelbar von daher. Der Gedanke an Flucht, das Einverständniß mit einem beabsichtigten Betruge, dann der Entschluß Iphigenie's, ihr Schicksal in die Hand des Königs zu legen: alles hängt in unmittelbarer Weise mit dem Erstgegebenen zusammen. Etwas Zweites mit selbständiger Entwicklung von einem eigenen Gegensatze aus kommt nicht auf. Wie viel zur Entwicklung der Dinge von Orest und Pylades, namentlich mittels des Orakelspruches, den Orest von Apollo empfangen hat, herbeigetragen wird: alles dies sind dienende Umstände für jenen. In ähnlicher Weise ist in Lessing „Emilia Galotti" Einheit der Handlung nachweisbar. Der Konflikt, der mit den Aufstellungen des ersten Aktes auftritt, besteht darin, daß der Prinz, dessen Neigung sich von der

Gräfin Orsina abgewandt hat, nach dem Besitze Emilia's strebt, daß Emilia aber die Verlobte des Grafen Appiani ist. Mit diesem Konflikte sind in der Gestalt, wie er unmittelbar auftritt, auf beiden Seiten eine Menge Verhältnisse verbunden: auf der Seite des Prinzen die zu seinen Untergebenen (Kammerherr, Minister, Maler); auf der Seite Emilia's die zu den Gliedern ihrer Familie und zu ihrem Verlobten. Keines dieser Verhältnisse erhebt sich aber zum Anlaß einer Handlung; keine der darin befindlichen Personen geht mit einer anderen einen Konflikt ein, der außer dem Bereiche jenes Konfliktes läge. Alles bleibt ein untergeordnetes und eingeordnetes Glied im Verlaufe jenes Einen. — Nicht in derselben Weise ist Einheit der Handlung in Lessing's „Minna von Barnhelm" vorhanden. Zu dem Konflikte zwischen Minna und dem Major (§. 89) gesellt sich, ihn begleitend, ein zweiter: der zwischen dem Wachtmeister Paul Werner und dem Kammermädchen Franziska. Die Scenen, welche der Entwicklung dieses Verhältnisses gewidmet sind, trennen sich von dem Entwicklungsgange jener, und gewinnen, ihnen gegenüber, längere und kürzere Selbständigkeit.

Die Idee, diese drei Einheiten als Gesetz des Dramas aufzunehmen, rührt von der Dramatik der Franzosen aus dem 17. Jahrhundert her. Man war der Meinung, daß in ihnen das Gesetz des griechischen Dramas liege, und namentlich, daß Aristoteles sie gefordert habe. Was Aristoteles betrifft, so spricht dieser nur unbestimmt von einem jener vermeintlichen Gesetze: von dem der Zeit (poet. VI, 7). Er betrachtet es als „sachgemäße Bestimmung, daß der Verlauf der Zeit einen solchen Umfang zeige, wie thatsächlich zum Umschlage aus Glück in Unglück oder aus Unglück in Glück erforderlich sei." Er entzieht sich also einer Angabe im Sinne jenes französischen Gesetzes. Was aber die Dichtwerke der Griechen betrifft, so zeigen diese hin und wieder starke Abweichungen in Betreff der Zeit- und Ortseinheit. In Betreff jener liegt z. B. in Aeschylos „Agamemnon" der erste Monolog, die Scene, in der durch Feuerzeichen der so eben eingetretene Fall Troja's angekündigt wird, und die Scene, in der der Herold, und unmittelbar darauf die, in der Agamemnon selbst aus Troja eintrifft, nur durch Ein Zwiegespräch von einander. Was sich thatsächlich in vierzehn Tagen nicht vollführen konnte, vollführt sich auf der Bühne in zehn Minuten. Was ferner die Einheit des Ortes betrifft, so wechselt z. B. in Aeschylos „Grabesspenderinnen" die öde Gegend, in der Agamemnon's Grab sich findet, mit dem Raume vor dem Palaste in Argos; in Aeschylos „Eumeniden" der Apollo-Tempel zu Delphi mit dem Athene-Tempel zu Athen. Nur in Betreff der Einheit der Handlung stimmt die Auffassung der Franzosen mit der Dichtungsart der Griechen zusammen. Die höchste Einfachheit der Handlung, gegründet auf Alleinheit eines Konfliktes, zeichnet ihre Dramen aus.

Dem Drama der Deutschen gegenüber, wie sich dessen Art, große Stoffe verarbeitend, aus den Mysterien des Mittelalters entwickelt hat, sind jene Einheiten in den meisten Fällen gewaltsame Beschränkungen. Die Anordnung einer Handlung in solcher Weise, daß ihre Wendungen im Umfange weniger Stunden sich ununterbrochen aneinander reihen und wechsellos an Einem Orte vorgehen, schließt in den meisten Fällen eine Abweichung von der wirklichen Art des menschlichen Lebensganges ein. Große Ereignisse zumal breiten sich naturgemäß über weite Räume und längere Zeitstrecken aus. Die Aufgabe des Dramas, die Wahrheit des Lebens zu zeichnen, wird durch jene Einheiten gemeinhin mehr gestört als gefördert. Dies Alles umsomehr, als sowohl um der Idee, wie um der Wirkung des Dramas willen jene Einheiten auch zwecklos sind. Denn, ein Kunstwerk aufnehmend und genießend, giebt sich der Geist mit seiner Kraft dem Erfassen des inneren (logischen) Zusammenhanges, der Triebfedern in Seele und

Charakter der Personen, der Folgerichtigkeit des Geschehens hin. Zeit und Ort, die zum Eintritt der Dinge erforderlich sind, auf die man gespannt ist, ja, die man kraft der „poetischen Disposition" (§. 89) zum Theil voraussieht, sind bei diesem Vorstellen und Denken ohne Weiteres mitgegeben: gleichviel ob dabei Tage oder Wochen, Berge oder Flüsse zu überspringen sind. Die Bewegung im Denken von Minute zu Minute und im Umkreise eines Raumes, der gar keiner Ausweitung fähig ist, wird, weit entfernt davon, eine Unterstützung für die Auffassung zu sein, vielmehr leicht eine Beengung und Peinigung.

Die Richtung des Dramas, die sich grundsätzlich von jenen drei Einheiten losgesagt hat, wird nach ihrem hauptsächlichsten Vertreter mit dem Namen Shakespeare's belegt. Das Shakespeare'sche Drama geht so weit, daß Stoffe, bei denen (wegen der Einfachheit der Handlung) die Beobachtung der Einheiten leicht thunlich wäre, als zu einfache für das Drama überhaupt nicht in Betracht gezogen werden. Zu der Einen Handlung dichtet Shakespeare immer eine Gegenhandlung hinzu.

§. 119. Eintheilung der Größe nach.

Der Größe nach giebt es Dramen von 1, 2 ꝛc. bis 5 Akten. Je nachdem vertheilen sich die drei Glieder der poetischen Disposition (Aufstellung, Fortführung und Schluß) auf die Scenen oder auf die Akte.

Im griechischen Drama ist etwas, was der Eintheilung in Akte vergleichbar wäre, nicht vorhanden gewesen. Die dialogischen Abschnitte, die durch den Eintritt eines Chorgesanges gebildet werden, sind mehr den Scenen als den Akten unserer Dramen gleichzustellen. Die Zahl dieser Unterbrechungen schwankte zwischen vier bis etwa acht. — Bei den Römern bildete sich die Eintheilung in Akte aus; und fünf war die Zahl, die sich durch Gewohnheit einigermaßen befestigte. Horaz (de arte poet. 189 u. 190) stellt sie als Zweckmäßigkeitsregel auf:

> Aufzüge bringe das Werk nicht weniger, doch auch nicht mehr als
> Fünf; sonst würde der Zuschauer Gunst nicht lang ihm geneigt sein.

Im deutschen Drama ist seit dem Einflusse des französischen Theaters im 17. Jahrhundert gleichfalls die Fünfzahl herrschend geworden. Es hängen mit ihr äußere und innere Vortheile zusammen. „Aeußere": denn, was seiner Natur nach eine gewisse Größe haben muß (§. 24), wird dem entsprechend gegliedert: groß und manigfach zugleich. Ferner „innere": denn die Aufgaben der poetischen Disposition bekommen auf diese Weise die ihnen entsprechenden Gebiete, sich zu entfalten: der erste und zweite Akt für die „Aufstellungen des Einganges", und zwar so, daß der erste dieselben in Handlungen beginnt, in denen die eine Seite des Hauptkonflikts den verbindenden Mittelpunkt bildet, während im zweiten Akte die Aufstellungen sich in Handlungen fortführen, denen als verbindender Mittelpunkt die andere Seite desselben Konflikts einwohnt; der dritte und vierte Akt für die „Fortführung der Entwicklung", und zwar so, daß der dritte den Höhepunkt der Gegeneinanderbewegung, der vierte eine Wendung in demselben vorführt, die über die Entwicklung der Katastrophe Freiheit läßt: die Peripetie (περιπέτεια, Umwendung durch etwas von außen Eintretendes); der fünfte Akt endlich ist für die Zusammenziehung aller Fäden zum Eintritt der Katastrophe bestimmt. — Mit kurzen Worten bezeichnet, gliedert sich die dramatische Handlung in den fünf Akten folgendermaßen:

1. Akt: Einführung in die Handlung unter Vorführung der einen Partei;
2. „ Fortführung der Handlung unter Hervortreten der Gegenpartei;

3. Akt: Höhepunkt in der Entwicklung des Konflikts;
4. „ Eintritt einer unvorhergesehenen Wendung (Peripetie);
5. „ Katastrophe.

In dieser Weise ist die Handlung z. B. in Lessing „Minna von Barnhelm" gegliedert. 1. Akt: Scenen um den Major von Tellheim, als Mittelpunkt der Dialoge, die in die Situation einführen. 2. Akt: Scenen um Minna von Barnhelm, als Mittelpunkt der Dialoge, die die Handlung fortführen. 3. Akt: Höhepunkt des Konflikts (der Major schreibt den Absagebrief; Minna giebt ihn unerbrochen zurück). 4. Akt: Umwendung der Lage sowohl Minna's durch Mittheilungen, die sie von Riccaut empfängt, wie auch des Majors durch Mittheilungen, die er über Minna's Vermögensverhältnisse empfängt. 5. Akt: Zusammentreffen des königlichen Handschreibens und des Grafen Bruchsal, die den Konflikt erledigen.

Ebenso in Schiller „Maria Stuart". 1. Akt: Scenen um Maria, als Mittelpunkt der Dialoge, die in die Situation einführen. 2. Akt: Scenen um Elisabeth, als Mittelpunkt der Dialoge, welche die Handlung fortführen. 3. Akt: Höhepunkt des Konflikts (Scene zwischen den Königinnen im Garten zu Fotheringhay). 4. Akt: Umwendung der Lage durch Mortimer's und Leicester's Verhalten gegen einander; Aufhaltung der Katastrophe durch Elisabeth's Unschlüssigkeit. 5. Akt: Katastrophe durch Maria's Hinrichtung und Elisabeth's Vereinsamung.

Wenn das Drama in weniger als fünf Akten verläuft, so wird sich eben diese Art der Gliederung in kleineren Verhältnissen nichtsdestoweniger verfolgen lassen. Sie ist die naturgegebene Gliederung einer in fortschreitendem Zusammenhange sich entwickelnden Handlung: der schönen Bergform eines Gemäldes vergleichbar, die auf beiden Seiten unter merkbaren, aber verschiedenartigen Stufenbildungen, dort aufsteigt, hier abfällt.

Trilogie (τριλογία). — Von den Griechen rührt die zuweilen gewählte Einrichtung her, drei Dramen, jedes zu einem in sich selbständigen Ganzen gebildet, als Eingangs-, Mittel- und Schlußglied eines größeren Handlungs- und Geschehensganzen zu dichten. Bei den Griechen wurde diese Form, kaum aufgestellt, wieder verlassen. Sophokles dichtete auch selbständige einzelne Dramen. Bei den Deutschen erweitert sich wegen des verhältnißmäßig größeren Umfanges jedes einzelnen Dramas ein so gebautes Dichtwerk in einer Weise, daß dessen Genuß und Empfindung als Ganzes nicht mehr möglich ist. Z. B. Schiller „Wallenstein" mit den drei selbständigen Dramen: Wallenstein's Lager, die Piccolomini, Wallenstein's Tod. Grillparzer „das goldne Vließ": der Gastfreund, die Argonauten, Medea.

§. 120. Eintheilung den Charakteren und Konflikten nach.

Den Charakteren und (damit zusammenhängend) den Konflikten nach sind drei Klassen von Dramen zu unterscheiden:

1. die Tragödie, in welcher willens- und leidenschaftsstarke Charaktere durch einen Konflikt, der eine Schuld des Einen in sich schließt, verbunden werden;

2. das eigentliche Drama, in welchem ernste und maßvolle Charaktere durch einen Konflikt sittlich berechtigter Art verbunden werden;

3. die Komödie, in welcher heitere, genügsame und umgängige Charaktere durch leichte unverschuldete Konflikte verbunden werden.

1. Die Tragödie (oder das Trauerspiel).

(Tragödie": τραγῳδία, Bocksgesang: von τράγος, der Bock, und ᾠδή, Gesang. Zur Deutung des Namens liegen verschiedene Gedanken nahe: entweder, daß die Aufführungen dem Dionysos geweiht waren, an dessen Festen der Bock zum Opfer fiel; oder daß der Sieger unter den Tragödiendichtern einen Bock als Preis erhielt; oder daß die Schauspieler in Bocksfelle gekleidet waren.)

Die Tragödie ist unter den dramatischen Gattungen am meisten dem Epos verwandt, wie sich dieses als Volksepos aus dem mythischen Zeitalter des Naturlebens herausgebildet hat (§. 101). Mit diesem theilt es unmittelbar die Stoffe. Durch Erweiterung des Gebietes über die Geschichte und das bürgerliche Leben hat sich für die Tragödie Mannigfaltigkeit eingestellt, so daß man drei Arten derselben bezeichnen kann: 1. die heroische Tragödie, in der Helden in Beziehung mit übernatürlichen und übermächtigen Gewalten stehen und Konflikte ungezähmter Leidenschaft in Abhängigkeit von denselben ausfechten (Grillparzer, Medea; Hebbel, die Nibelungen); 2. die historische Tragödie, in der Konflikte nach der Art der geschichtlichen Staaten- und Völkerkonflikte mit gegen einander gerichteten und menschlich bemessenen Kräften ausgefochten werden (Schiller, Maria Stuart; Goethe, Egmont; Lindner, Brutus und Collatinus); 3. die bürgerliche Tragödie, in der Konflikte allgemeiner Seelentriebe gegen Recht und Sittlichkeit der Menschlichkeit zum Austrage kommen (Lessing, Emilia Galotti; Schiller, Kabale und Liebe; Brachvogel, Narciß).

Die heroische Tragödie ist in der ursprünglichen Art, wie die Griechen sie kannten (die Götter erschienen selbst als Löser oder Entscheider des Konflikts), nicht mehr in Gebrauch. Eine Abart derselben aber hat sich daraus entwickelt: die Schicksalstragödie.

Die übernatürliche und übermächtige Gewalt, die im heroischen Drama mitwirkt, wird als etwas Unsichtbares, aus geheimnißvollem Grunde Hervorwirkendes dargestellt: als ein gespenstischer, Geschlechter-umspannender Wille; als ein Wille unliebsamer Art: ein Fluch. Das Schicksal, das von diesem gewollt wird, wird auch herbeigeführt: es vollzieht sich unter willens- und leidenschaftsstarken Anstrengungen und unter großen Leiden der Menschen.

Hauptwerk dieser Gattung ist Schiller's „Braut von Messina". Isabella, die Mutter des untergehenden Fürstenhauses, war von ihrem Gemahl gewaltsam angeeignet.

„Sie war des Vaters Wahl
Und der Ahnherr schüttete im Zorne
Grauenvoller Flüche schrecklichen Samen
Auf das sündige Ehebett aus."

(Chor am Schluß der Scenen in der Säulenhalle des fürstlichen Palastes.) Auf diesen Fluch wird in der Dichtung die Feindschaft der beiden Brüder zurückgeführt; in Uebereinstimmung mit ihm tritt die Verwirrung des Vater- und Mutterherzens durch die Träume ein, in deren Folge die Liebesleidenschaft der Brüder gegen ihre Schwester überhaupt erst möglich, der Mord des Einen durch den anderen aber unmittelbar veranlaßt wird. Die handelnden Menschen sind wie in einem bösen, unsichtbaren Gewebe: es verstrickt sie in eine Schuld, deren Art und Umfang sie erst nach der That einzusehen vermögen. (Müllner, die Schuld; Grillparzer, die Ahnfrau.) —

Die Tragödie überhaupt, besonders aber die heroische und die ihr nahe stehende historische, zeichnen sich durch einen Ton und Stil der Rede, möglichst stark im Charakter des Erhabenen aus. Annäherung an die Alltagsrede wird

vermieden; Figuren und Tropen treten in Fülle und Kraft auf; Sentenzenreichthum kennzeichnet die Rede, als einem weiteren, höheren Lebensgebiete angehörig: einem Schwunge, in dem man der Auffassung des Allgemeinen, Unendlichen, Ewigen näher ist.

Von den Griechen rührt für diesen Redecharakter der Ausdruck Kothurn her. (κόθορνος: der den ganzen Fuß bedeckende, auf mehreren, übereinander gelegten, starken Sohlen gebaute Stiefel, dessen sich die Schauspieler zur Erhöhung ihrer Körpergestalt bedienen.)

2. Das eigentliche Drama.

(Erklärung des Wortes „Drama" §. 24.)

Die Aufstellung des „Dramas", als einer besonderen, von Tragödie und Komödie unterschiedenen Gattung im Sinne der obigen Erklärung, rührt von der neueren Wissenschaft her. Die Griechen haben den Unterschied nicht geltend gemacht; sie fassten unter dem Begriff „Tragödie" auch Dramen wie z. B. Iphigenie auf Tauris, worin die Wendung zum Tragischen nicht aufkommt. Die Unterscheidung hat allerdings in Bezug auf gewisse Stoffe etwas Unzulängliches z. B. in Bezug auf Schiller, Wilhelm Tell, Kleist, Hermannschlacht: Dichtungen, in denen sich Bestandtheile des Tragischen (zur Schuld treibende, selbstsuchtstarke Charaktere) und Bestandtheile des eigentlichen Dramas (sittliche Berechtigung) mischen.

Das Drama im Sinne der obigen Erklärung ist eine beschränkte Gattung; aber eine Gattung edelster und reinster Fähigkeit. Die deutsche Literatur namentlich hat Werke unvergänglichen Ruhmes in dieser Art hervorgebracht z. B. Goethe's Iphigenie, Lessing's Nathan der Weise. Konflikte sittlicher Verpflichtungen, die naturgemäß erwachsen und, ohne den edlen Charakter des Einen oder Anderen nothwendiger Weise zu beeinträchtigen, sich fortspinnen und steigern können, kommen in ihnen zum Austrag: der Konflikt der allgemeinen Menschheitsempfindung (des Wohlwollens, der Liebe und Aufrichtigkeit gegen Jedermann) mit irgend welchen herrschenden Vorurtheilen der Zeit oder des Volkes. Und zwar: in Iphigenie der Konflikt jener allgemeinen Menschlichkeit mit der Macht nationaler Schranken; in Nathan der Weise der Konflikt ebenderselben mit der Macht religiöser Schranken. —

„Intriguenspiel" nennt man ein Drama, in welchem die Handlung dem Sinne nach in der Weise des eigentlichen Dramas, der Form nach unter besonders starker Beweglichkeit der Wendungen, unvorbereiteter, sich kreuzender, extrem wirkender Schläge, vor sich geht. Der Effekt ist die Seele des Intriguenspieles. Gutzkow, das Urbild des Tartüffe.

3. Die Komödie (oder das Lustspiel).

(Griech. κωμῳδία. Wenn das Wort auf κῶμος und ᾠδή zurückgeführt wird, bedeutet es „Freudengesang"; wenn auf κώμη, „Dorfgesang". Dem Sinne und der Sache nach fällt beides zusammen. Denn die Aufführungen, die, von ländlichen Festen ausgehend, erst später in den Städten zur Anerkennung gelangten, waren freudiger, ja ausgelassener Art.)

Die Komödie ist in Bezug auf Charaktere und Konflikte der gerade Gegensatz zur Tragödie. Nicht willens- und leidenschaftsstarke, sondern umgängige, heitere, genügsame Charaktere treten zusammen. Nicht Konflikte, die wegen der Anwesenheit einer Schuld, die schwerwiegend in die Rechte und das Glück Anderer eingreift, die Menschen gereizt und erzürnt gegenüberstellt, sondern Konflikte aus unverschuldeten, kleinen und vorübergehenden Anlässen, Konflikte, deren Lösung ohne Verletzung und Verderbniß der Gegenpartei als Möglichkeit empfunden wird, bieten den Stoff zur Komödie. Persönliche Eigenheiten des Einen, nach dem

Andere sich richten müssen; Mißverständnisse in Bezug auf vorgefallene Thatsachen oder Verabredungen; Mißstimmungen in Folge eingetretener Aenderungen in den Verhältnissen, in die man sich erst finden muß: das sind die Triebfedern, denen die Komödie von Scene zu Scene folgt. Ueber alle Dialoge breitet sich der Ton des Scherzes, Witzes, der geistvollen Gesprächigkeit. Die heitere Lust des Lebens spiegelt sich im Glücke der Guten, das unter leichtem Wechsel von Fürchten und Hoffen, Zusagen und Absagen, Eines- und Anders-wollen, immer wieder aufleuchtet. Lessing, Minna von Barnhelm; Freytag, die Journalisten.

Die Komödie steht den Ausartungen nahe, denen im Allgemeinen das Komische leicht verfällt (§. 18). Je nach dem Grade, in dem Karikaturen, sei es der Charaktere, der Verhältnisse oder der Ereignißwendungen gezeichnet werden, nennt man das so entartete, gröbere und niedrigere Lustspiel: Posse, Schwank ꝛc.

Alphabetisches Verzeichniß der erklärten Begriffe.

(Die Zahlen bedeuten Paragraphen.)

A.

Accent 26.
Aesthetik 2.
Akt 118.
Aleäische Strophe 61.
Alexandriner 57.
Allegorie, Gattung 117.
„ Trope 79.
Allgemeinheit 89. 93.
Alliteration 37. 38.
Anadiplosis 69.
Anakoluth 70.
Anapästische Verse 59.
Anaphora 69.
Anmuthig 18.
Annomination 85.
Antithese 85.
Aposiopese 69.
Apostrophe 70.
Argument 92.
Asklepiadeische Strophe 61.
Assimilationstropen 72. 78.
Assonanz 37.
Asyndeton 71.
Auftakt 56.
Auftritt 118.
Aufzug 118.
Ausgleich der Gegensätze 14.

B.

Ballade 102.
Beispiel 117.
Bildhauerkunst 10.

C.

Calembour 18.
Cancion 112.
Cäsur 55.
Chor 118.

D.

Daktylische Verse 60.
Decime 62.
Dialog 24. 118.
Dialogismus 70.
Diäresis 55.
Dichtkunst 10.
Didaktisch 96. 108. 114.
Disposition 88.
Distichon 60.
Dithyrambus 111.
Drama, das eigentliche 120.
Dramatische Gattungen 118.
„ Poesie 24.

E.

Eingang 89.
Einheiten, dramatische 118.
Elegie 111.
Ellipse 69.
Emphatisch 70.
Endreim 37. 39.
Epanalepsis 69.
Epanodos 69.
Epigramm 115.
Epilog 116.
Epiphora 69.
Epirrhema 19.
Epische Dichtung 106.
„ Poesie 22.
Epischer Gesang 106.
Episode 92.
Epistel 118.
Epizeuxis 69.
Epos 101.
Ereigniß 24.
Erhaben 18.
Ernst 18.
Erzählung, poetische 105.
Exklamation 70.
Exposition 89.

F.

Fabel 117.
Fall 117.
Figur 66. 68.
Fortführung 89.
Freie deutsche Verse 51.
Fünfzahl der Akte 119.
Fuß 33. 52.

G.

Ganzes 14. 88.
Gegensatz 14. 15. 89.
Geist 19.
Geschichte 106.
Ghasel 113.
Gleichniß 79.
Glosse 112.
Gnome 115.
Götter 95. 99.
Gudrunstrophe 47.

H.

Handlung 24.
Harmonie 14. 15.
Heroide 111.
Hexameter 60.
Historisches Heldengedicht 107.
Humanismus 6.
Humoristisch 96.
Hymnus 111.
Hypallage 82.
Hyperbel 83.
Hypothese 92.

I.

Jambische Verse 57.
Ideal 11. 97.
Idee 94.
Idyll 105.
Intriguenspiel 120.
Inversion 69.
Ironie 83.

K.

Kanzone 112.
Karikatur 18.
Katastrophe 89.
Klangsymbolik 42.
Klassisches Epos 102.
Klimax 86.
Knittelvers 46.
Komödie 120.
Komisch 18.
Konflikt 89.

Konsequenztropen 72. 80.
Kontrast 85.
Kothurn 120.
Kunst 7.
„ abhängige 9.
„ aussagende 11.
„ der Zeit 11.
„ des Raumes 11.
„ des Seins 11.
„ des Werdens 11.
„ freie 9.
„ ideale 11.
„ nachahmende 11.
„ objektive 12.
„ reale 11.
„ schaffende 8.
„ subjektive 12.
„ vortragende 8.
Kunstepos 101.
Kunstlied 110.

L.

Legende 103.
Lehrgedicht 116.
Lied 110.
Lustspiel 120.
Lyrische Poesie 23.
„ Gattungen 108.

M.

Madrigal 112.
Metapher 79.
Metonymie 82.
Monolog 118.
Musik 10.
Mythus 83.

N.

Nänie 111.
Naiv 96.
Nibelungenstrophe 47.
„ getheilte 49.
„ neue 48.
Novelle 106.

O.

Objektiv 20.
Ode 111.
Odenstrophen 61.
Oper 13.
Onomatopöie 42.
Oratorium 13.
Ottaverime 62.
Oxymoron 85.

P.

Parabase 118.
Parabel 117.
Paradoxon 85.
Parallelismus 85.
Paramythie 117.
Parenthese 71.
Parodie 18.
Pasquill 116.
Pentameter 60.
Peripetie 119.
Personänmutation 70.
Personifikationstropen 72. 75.
Plastik 10.
Plocke 86.
Poetik 1.
Poesie 10.
Poesie und Wissenschaft 19.
Pointe 115.
Polysyndeton 71.
Posse 120.
Präsenz 71.
Prolog 118.
Prosa 63.
Prosodik 26.

R.

Real 11. 97.
Reim 25. 36.
Reimpaare 46.
Relief 13.
Rhetorische Figuren 84.
Rhythmus 25. 26.
Ritornell 112.
Roman 107.
Romantisch 101.
Romanze 105.
Rondel 112.
Rondeau 112.
Rührend 18.

S.

Sage 103.
Sapphische Strophe 61.
Satire 116.
Satirisch 96.
Scene 118.
Schäfergedicht 105.
Schicksalstragödie 120.
Schluß 89.
Schönheit 13.
Schwank 120.
Seele 19.
Sentenz 87.
Sentimental 96.
Sestine 112.
Siciliane 62.
Situation 89.
Sonett 112.
Spenserstanze 62.
Sprache 11. 19. 72.
Sprichwort 115.
Spruch 115.
Stab 33.
Stabreim 37. 38.
Stabreimstrophe 45.
Stanze 62.
Steigerung 14.
Strophe 35. 50.
Subjektiv 20.
Symbol 83.
Synekdoche 82.

T.

Tenzone 112.
Terzine 62.
Ton, logischer 25. 27.
„ rhythmischer 25. 28. 29.
Tongrade 28.
Tonkunst 10.
Tragisch 18.
Tragödie 120.
Trauerspiel 120.
Travestie 18.
Trilogie 119.
Trimeter, jambisch 57.
Triolett 112.
Trochäische Verse 58.
Trope 66. 72.

U.

Unmittelbarkeit 89. 110.

V.

Vergleichung 79.
Vers 30. 34. 53. 54.
Vokalreim 37. 40.
Volk 101.
Volksepos 101.
Volkslied 110.
Volksspruch 115.
Vorgang 117.

W.

Wahrheit 19.
Wahrheit der Poesie 93.
Wissenschaft 19.
Wortspiel, antithetisch 85.

Pierer'sche Hofbuchdruckerei. Stephan Geibel & Co. in Altenburg.